



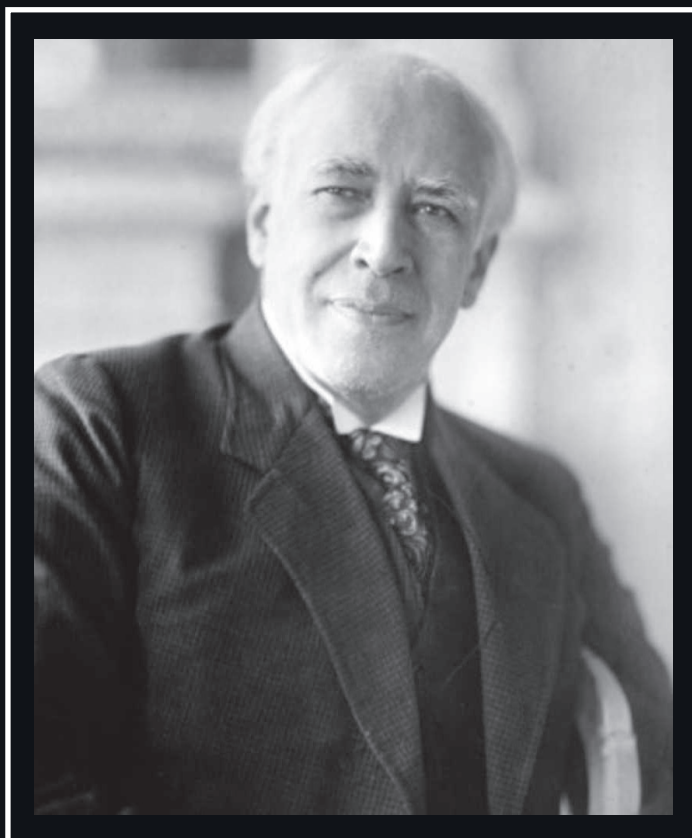
Backstage

MÉTODOS ACTORALES

Cinema**STUDIO**
ACADEMIA DE ACTUACIÓN

CONTENIDO

1. KONSTANTÍN STANISLAVSKY	3
2. SANDFORD MEISNER	7
3. MICHAEL CHÉJOV	11
4. LEE STRASBERG	15
5. BERTOLT BRECHT	19
6. STELLA ADLER	23
7. VSÉVOLOD MEYERHOLD	27
8. ANTONIN ARTAUD	31
9. VIOLA SPOLIN	35
10. UTA HAGEN	39
11. KEITH JOHNSTONE	43
12. JERZY GROTOWSKY	47
13. TADASHI SUZUKI	51



KONSTANTIN**STANISLAVSKI**

LA MEMORIA EMOTIVA

"SÉ QUE FUE GRANDE EL ESFUERZO, PERO ¿QUÉ SE CONSIGUE GRATUITAMENTE Y QUÉ SIGNIFICARÍA EL ARTE SI SE CONSIGUIERA SIN ESFUERZO?"

KONSTANTIN SERGEYEVICH STANISLAVSKI

El primer pedagogo teatral que se ocupó de la memoria emocional o emotiva fue el gran maestro Konstantín Stanislavski.

A una noción completamente idealista sobre la actuación, vinculada a conceptos escasamente objetivos como el talento, la intuición, el genio o la inspiración; opuso un elevado profesionalismo en el actor, basado en un método que le permitiría encontrar al actor estados emocionales auténticos y dejar de depender de la aparición azarosa de los mismos.

Hasta ese momento, los manuales de actuación se limitaban a describir los rasgos externos aconsejables para la manifestación de los diversos estados de ánimo, se le ofrecía al actor una lista completa de recursos para representar la alegría, el dolor, la pena o la bondad, lo que conducía al cliché y a una actuación mecánica. A este tipo de actuación, Stanislavski opone una actuación orgánica, basada en la verdad escénica. El actor no debe aparentar en el escenario, sino existir de verdad, vivir la escena; es decir: sentir, pensar y comportarse sinceramente en las circunstancias de la ficción. Stanislavski elevó al actor a la categoría de creador y esta fue su gran misión.

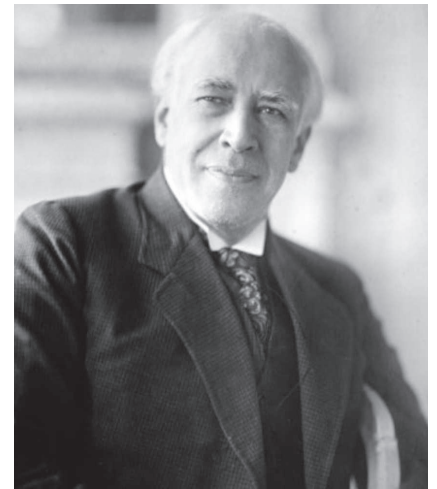
En la actualidad, encontramos fervorosos defensores y a apasionados detractores de la misma.

En este aspecto, Stanislavski se apoya en las teorías del francés Ribot de principios del siglo XX. Este había planteado que a veces reaparecían los recuerdos, con sentimientos incluidos, y a eso lo había llamado memoria afectiva.

El maestro ruso, preocupado por encontrar una vía para la aparición de estados emocionales, planteaba al actor trabajar en recuerdos personales, y luego mecanizarlo, para que por medio de estímulos, el actor pudiese conectarse con las imágenes del pasado y apareciese así el estado emocional en el escenario.

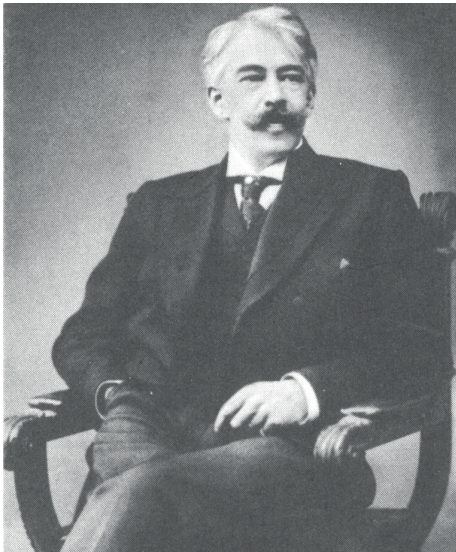
Así como existe una memoria sensorial, sensaciones captadas por los cinco sentidos (aromas, sabores, texturas, colores, etc.), también existe una memoria de las emociones, de hecho, muchas veces la memoria sensorial evoca a la memoria afectiva.

El actor entonces debe buscar en su pasado personal una situación análoga a la que vive el personaje en la ficción, revivir esa situación y, una vez encontrado el sentimiento, traer la emoción a la escena.



Konstantín Serguéievich Stanislavski (1863-1938)

Actor, director y autor ruso, nacido en Moscú, fue quien desarticuló el estilo de actuación grandilocuente que imperaba en su época.



En septiembre de 1887, cuando Stanislavski tenía 14 años, la familia forma la compañía de teatro amateur, el Círculo de Alekséiev, formado por hermanos, primos y algunos amigos, donde Stanislavski hace su debut como actor.

Stanislavski parte de la premisa de que el actor nunca debe dejar de ser el mismo en escena: "Nunca se pierdan a sí mismos en escena". Actúen siempre dentro de su personalidad propia, como artistas. No pueden nunca escaparse sí mismos. El momento en que se pierden, marca el dejar de vivir verdaderamente su papel para caer en "la actuación falsa y exagerada". El actor debe ponerse en el lugar de la persona que interpreta y actuar del modo que esa persona lo haría.

Si las circunstancias fueran las de la obra, si viviese en esa época, en esa familia, si tuviese tales hábitos y tales relaciones: ¿Qué haría yo?, a partir de allí encontrar estímulos sensoriales que lo lleven a revivir situaciones que propicien el surgimiento de sentimientos análogos a los de su personaje.

Stanislavski comenzó la búsqueda de un sistema de actuación para ayudar a los actores a ser dueños de su arte plenamente.

Y la influencia de su método ha arrasado en el teatro, llegando hasta el cine. Una de sus aportaciones, fue la creación del "studio" o taller de actores que consistía en que tanto los novatos, como los profesionales, podían experimentar, improvisar y resolver juntos los problemas que el teatro les presentaba.

Estados Unidos acogió su sistema llamado "studio" y de éste surgió una nueva tradición moderna que el teatro norteamericano llamó "the method", en español "El método".

PRINCIPIOS DEL MÉTODO STANISLAVSKI

› **Concentración:** Responder a la imaginación aprendiendo a pensar como el "personaje" que estamos interpretando.

› **Sentido de verdad:** Diferenciar entre lo orgánico y lo artificial. Stanislavski creía que existen leyes naturales de la actuación que se deben seguir.

› **Circunstancias dadas:** Desarrollando la habilidad de usar las habilidades anteriores para crear el mundo del libreto (circunstancias dadas en el texto) por medio de verdad y medios orgánicos.

› **Relajación:** Eliminación de la tensión física y relajación de los músculos mientras se hacen las presentaciones.

› **Trabajar con los sentidos:** Descubrir la base sensorial del trabajo; aprender a memorizar y recordar sensaciones, comúnmente llamada "memoria sensorial" y/o "memoria afectiva"; aprendiendo a trabajar desde pequeñas sensaciones, expandiéndola, técnica llamada por Stanislavski "esferas de atención".

"NUNCA SE PIERDAN A SÍ MISMOS EN ESCENA".

› **Comunicación y Contacto:** Sin violar el contenido del libreto desarrollar la habilidad de interactuar con otros personajes espontáneamente.

› **Estado mental creativo:** Es una culminación automática de todos los pasos previos.

› **Trabajar con el texto del libreto:** Desarrollando la habilidad de descubrir el sentido social, político y artístico del texto, y viendo que esas ideas están contenidas en la actuación.

› **Lógica y credibilidad:** Descubrir cómo es verdadero que la suma de objetivos combinados son consistentes y coherentes, y que ellos se encuentran en línea con el libreto como un todo.

Otros aspectos

- Luchar contra la palabra ampulosa. Escuchar las réplicas.
- La naturaleza del personaje y la propia, muchas veces son contrarias, por eso el actor debe estudiar cómo pronunciar cualquier discurso sin dejarlo a la casualidad.
- Hablar siempre con naturalidad y sinceridad.
- Nunca hay que precipitarse, en un monólogo los silencios pueden creerse que son detenciones, pero no lo son en absoluto, son "conversaciones con el silencio" No hay una interrupción de la comunicación con el espectador.
- Cuando un actor no está capacitado lo suficiente, sin remedio alguno se pierde, deja de vivir con los sentimientos e ideas de su personaje.
- El actor debe aprender a visualizar los sucesos de la vida del personaje, para que así, al hablar de ellos, comunique al menos una pequeña parte de lo que sabe acerca de los mismos.
- Los grandes actores son los que saben escuchar todo lo que ocurre en escena.

ACTIVIDAD

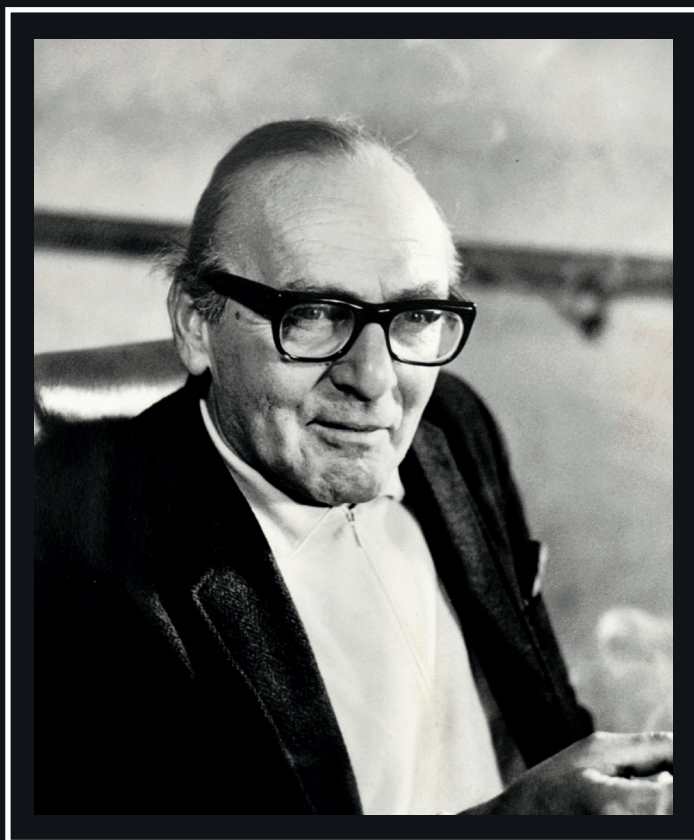
RESPONDE LAS SIGUIENTES PREGUNTAS

1. Stanislavski se opuso a los antiguos manuales de actuación, los cuales hacían que el actor se volviera cliché y mecánico. Esto lo hizo mediante:
 - a. La creación de una actuación orgánica donde el actor no aparenta en el escenario sino que vive realmente el personaje.
 - b. La creación de un grupo de teatro donde enseñaba a los actores a interpretar emociones mediante ejercicios actorales.
 - c. La guianza de actores a quienes forzaba a sentir emociones irreales en el escenario.
2. La memoria emotiva consiste en:
 - a. Imaginar emociones y de ese modo interpretarlas en el escenario.
 - b. Buscar en el pasado del actor situaciones similares que esté viviendo el personaje, revivir dicha situación para así encontrar la emoción requerida.
 - c. Inventar las emociones del personaje a través de las vivencias de otros personajes para así vivirlas y traerlas a escena.
 - d. Todas las anteriores.



3. Una actuación se vuelve falsa y exagerada para Stanislavski cuando:
 - a. El actor se desconcentra y se olvida del guion.
 - b. El actor empieza a actuar mecánicamente.
 - c. El actor deja de actuar dentro de su propia personalidad.
 - d. Ninguna de las anteriores.
4. Según Stanislavski el actor debe analizar el personaje, su entorno y circunstancias; preguntarse qué haría en su lugar y de ese modo hallar los estímulos necesarios para sentir lo que siente el personaje.
 - a. Falso
 - b. Verdadero
 - c. No puede saberse.
5. El actor debe estudiar la correcta pronunciación de cualquier discurso ya que la naturaleza del actor y el personaje pueden ser diferentes.
 - a. Falso
 - b. Verdadero
6. El actor debe siempre actuar, por tanto no debe hablar nunca con sinceridad y naturalidad.
 - a. Falso
 - b. Verdadero
7. El actor debe aprender a ver lo que sucede en la vida del personaje.
 - a. Falso
 - b. Verdadero
8. A los grandes actores no les debe importar ni escuchar todo lo que ocurre en escena.
 - a. Falso
 - b. Verdadero

share
→



SANFORDMEISNER

TÉCNICA MEISNER

"ACTUAR ES COMPORTARSE CON SINCERIDAD EN SITUACIONES IMAGINARIAS"

SANDFORD MEISNER

La técnica Meisner es considerada como el proceso más efectivo para entrenar actores y es utilizada entre otros por escritores, directores, maestros y pedagogos para desarrollar sus canales de la comunicación.

El actor que se acerca recientemente a la actuación, encuentra en la técnica una base de escucha y acción que evita la sobreactuación y permite construir momento a momento, a partir del individuo como base artística. Para el actor con formación que viene a conocer la técnica, ésta le otorga percepción de su aquí y ahora, así como de las mañas que tiene en la actuación, con mayor tendencia a resolver una situación en lugar de transitarla. Le otorga singularidad, precisión y verdad. Y para el actor que usa otra técnica como base, es un complemento ideal que trabaja la escucha, la atención y la construcción desde uno mismo.

Los elementos que caracterizan su técnica son:

1. EL IMPULSO

Lo que Meisner encontró fue que los actores tenían dos grandes problemas: su propia conciencia y que no escuchan. Entonces se dio cuenta que cuando pones tu atención en el otro y te abres a eso dejando que el otro entre en tus defensas, vas a llegar naturalmente a vivirlo.

No tienes que tratar de emocionarte. No tienes que tratar de sentir nada, si algo está pasando de verdad.

**"¿CÓMO PIENSA UN ACTOR?",
PREGUNTABA MEISNER. "NO PIENSA,
ACTÚA"**

Meisner propone encontrar el impulso inicialmente en el compañero con quien se comienza la construcción del comportamiento, de la emoción, en la modificación que ambos se generan mutuamente. Reconocer el impulso es algo tan sencillo como complicado cuando el actor está acostumbrado a ignorarlo.

A eso, se le une, el elemento que según Meisner limita y debilita al actor: la educación social, exactamente la "Fuck Polite" que es como el maestro la denominaba. El impulso nos lleva a la emoción verdadera, honesta. El impulso no sabe de reglas, sabe de voluntad, sabe de deseo.

**"UN ACTOR EN ESCENA NO PUEDE SER
UN CABALLERO"**

La educación social en el actor lo autocensura, lo vuelve un ser previsible, poco interesante, y sumamente decididor de textos. Uno de los ejercicios básicos para el desarrollo de la técnica es el denominado Ping Pong, basado en la repetición a partir de un impulso generado por el encuentro con el compañero,



**Sanford Meisner
(1905 - 1997)**

Actor, director y autor estadounidense, nacido en Nueva York, conocido por sus allegados como Sandy. Desarrolló su propia técnica interpretativa, basada en el trabajo de Konstantin Stanislavski, en su experiencia con Lee Strasberg, y en las revelaciones de Stella Adler sobre los usos de la imaginación. Hoy ese método es llamado la Técnica Meisner.

Cortesía: Yozka Lázaro de "La Pieza Meisner" (Buenos Aires)
Investigador técnica Meisner

sin provocación, sin buscar nada, solo verbalizar lo que le llama la atención del compañero. Se miran a los ojos y siguen los impulsos. La repetición estúpida del ejercicio básico tenía valor. Eliminaba la necesidad de pensar y de escribir el diálogo fuera de tu cabeza para mantenerte hablando- Como si actuar fuera hablar, lo que no es verdad. Poner a dos actores mirándose a los ojos para que perciban los impulsos que el otro les genera y eso constituya el vínculo y por ende la escena es un principio que supone una forma de ver la actuación y de vivir: construimos a partir de nuestra intuición, de nuestra forma de ver las cosas, considerando al otro y su hacer, que es con quien nos vamos a constituir mutuamente.

Y esa es la esencia de la técnica:

Tener un impulso mandárselo a alguien y dejar que el otro te devuelva su impulso. Y cuando haces eso, la vida sucede, la gente automáticamente siente.

2. LA ESCUCHA

La escucha es una herramienta clave. Meisner habla de la escucha honesta. La escucha del otro, del entorno, de uno mismo. La escucha a partir de la atención. Inicialmente poner la atención en el compañero para accionar por impulso y modificarse mutuamente.

Si no puedes escuchar, no puedes actuar. No importa cuán talentoso seas. Si no escuchas, no sabes qué está pasando. Y la vida pasa en el momento. Si vivo en el pasado no estoy realmente.

Si yo pienso en el futuro y estoy preocupado por algo que no ha pasado, no es real, tampoco estoy. Lo único real es lo que está pasando entre tú y yo ahora mismo. Aquí mismo, en este momento.

3. ATENCIÓN FRENTE A CONCENTRACIÓN

Sencillo y sustancial. El trabajo del actor que tiene puesta su atención en el otro y en su entorno, es más minucioso, potente e interesante que quien está ensimismado con la concentración. Cuando el actor puede poner su atención en el otro y comienza la conexión, el actor, que ya no piensa en sí, sino que está atento a lo que le genera el otro, obtiene matices, los matices que genera el subtexto, lo que no se dice, lo que el otro me lleva a hacer. ¿Quién sabe lo que va a suceder o cómo será? No se sabe. El personaje y el actor no lo saben tampoco, porque lo importante es construir como si fuera la primera vez, no repetir lo obtenido en un ensayo o la ocurrencia aparecida.

4. LA INSIGNIFICANCIA DE LA PALABRA

Las palabras mienten. La gente miente todo el tiempo. Nosotros no trabajamos con la palabra. Nosotros trabajamos con el comportamiento que hay detrás de la palabra. La palabra es problema del dramaturgo. El dramaturgo va a crear la palabra precisa. El actor no trabaja sobre el sentido de la palabra, no verbaliza para significar la escena. Es la situación, resultante de la acción o interacción de los actores, la que significa el texto.

5. LA CONSTRUCCIÓN DESDE UNO MISMO

Lo que tratamos de hacer nosotros para poder mantenerte vivo es enseñarte a ser tú, que eres único, que eres individual y que tienes una voz que tiene un sentido. Esos es lo más grande que Sandy deja: haberle enseñado a la gente a que usen quienes son. Somos lo que somos y con eso trabajamos.

Eso es lo importante del actor: qué es y, por ende, qué hace. Son variables íntimamente ligadas.

Es con su ser que uno actúa. Con su humanidad, no con el ser otro. No como si fuera otro. Es desde uno. Construimos a partir de nosotros. Nosotros somos la materia prima.

Es a partir de la percepción del impulso y poder seguir a éste que el actor se vuelve con más claridad singular. Su mirar, su sentir, su hacer se transmite de una forma única.



A pesar de las dudas de sus padres, Meisner insistió en hacerse actor, recibiendo una beca para estudiar en la Theatre Guild.

Decía Meisner a un alumno:

Tú eres quien eres. Tu personalidad es lo que es. Hay algunas cosas de ti que no puedes cambiar y que debes acertar. Cada uno de nosotros tiene ciertas posibilidades y ciertas limitaciones. Es nuestra naturaleza, nuestra naturaleza dramática. Estamos limitados por nuestra naturaleza dramática, que puede ser muy estrecha o muy ancha.

Hay algunos papeles para los que no tenemos temperamento, incluso aunque los entendamos; y hay algunos papeles a los que nos adaptamos tan perfectamente que incluso no sabemos que los entendemos (...)

No seas actor. Sé un ser humano que vive bajo las circunstancias imaginarias. **No interpretes, deja que la interpretación venga a ti.**

ACTIVIDAD

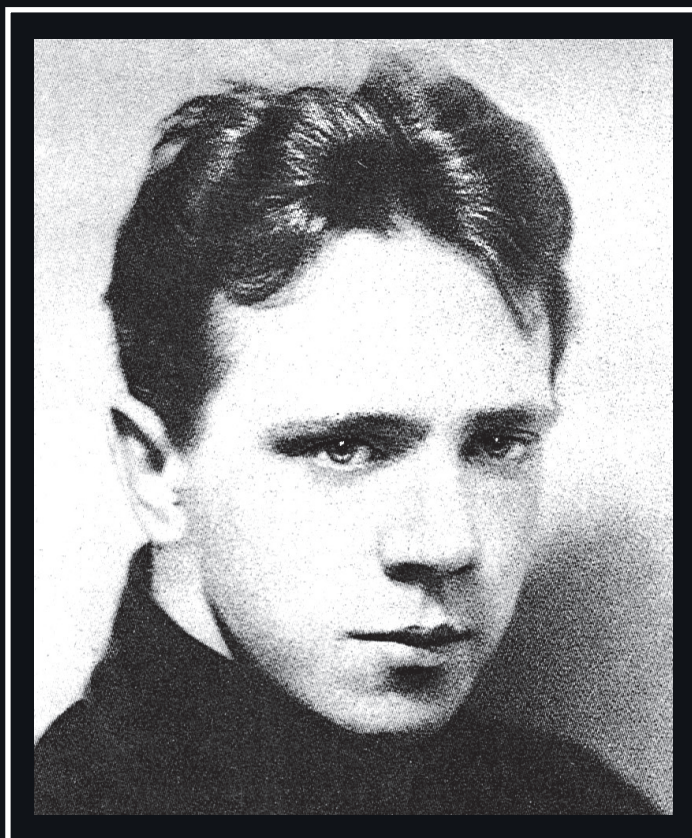
RESPONDE LAS SIGUIENTES PREGUNTAS

1. Se considera la técnica o el método de Meisner como el más efectivo para el entrenamiento actoral.
 - a. Falso
 - b. Verdadero
2. Para Meisner, el impulso trata de la importancia de poner la atención al compañero de escena y no solo en uno mismo.
 - a. Falso
 - b. Verdadero
3. Para Meisner no se debe intentar sentir si algo está sucediendo de verdad.
 - a. Falso
 - b. Verdadero
8. Es fundamental escuchar al otro, al entorno y a uno mismo para poder actuar sin importar que tanto talento se tenga
 - a. Falso
 - b. Verdadero
9. Los matices que son generados gracias al subtexto se pueden lograr cuando
 - a. El actor termina de leer todo el libreto
 - b. El actor centra su atención en el compañero
 - c. El actor se olvida de todo lo demás y se concentra en si mismo
 - d. El actor ayuda al otro a aprender su libreto.



4. Una de las limitantes para un actor en escena según Meisner es:
 - a. El dinero.
 - b. Las reglas sociales.
 - c. La falta de empleo.
 - d. La falta de estudio.
5. En el ejercicio de "ping pong" de Meisner se repiten frases con el compañero a partir de impulsos.
 - a. Falso
 - b. Verdadero
6. Es fundamental escuchar al otro, al entorno y a uno mismo para poder actuar sin importar que tanto talento se tenga
 - a. Falso
 - b. Verdadero
7. La esencia de la técnica consiste en
 - a. Que uno manda un impulso y el otro te regresa el suyo.
 - b. Que ambos al tiempo se envían impulsos.
 - c. Que la vida suceda sin dirección alguna.
 - d. Que la gente sienta automáticamente sin impulso alguno.
10. Meisner enseña que el personaje se crea a partir de nuestra propia personalidad y no de la de otro
 - a. Falso
 - b. Verdadero
11. Todo actor, según Meisner, tiene limitaciones y cosas que no pueden cambiarse.
 - a. Falso
 - b. Verdadero
12. Según Meisner todo actor es capaz de interpretar cualquier personaje sin importar el carácter o temperamento del actor.
 - a. Falso
 - b. Verdadero
13. La repetición elimina la necesidad de pensar y escribir fuera de la mente.
 - a. Falso
 - b. Verdadero
14. Según Meisner los actores...:
 - a. No actúan sino que interpretan
 - b. No piensan sino que actúan.
 - c. Ni actúan ni piensan.
 - d. Todas las anteriores.

Share ↗



MIJAÍLCHÉJOV
EL GESTO PSICOLÓGICO

“EL ARTE NO ES COMO LA VIDA. EL ARTE NO PUEDE SER COMO LA VIDA, PORQUE EN LA VIDA LA MAYOR PARTE DE LAS PERSONAS NO SABEN LO QUE QUIEREN. PERO EL ACTOR DEBE SABER SIEMPRE LO QUE QUIERE EL PERSONAJE. ¡EL PERSONAJE DEBE TENER SIEMPRE OBJETIVOS NETAMENTE DEFINIDOS!”

MIJAÍL CHÉJOV

Se planteó la gran incógnita que persiguió a Chéjov: era un excelente actor, pero ¿era posible enseñar su técnica? Entonces una alumna le propone viajar a Inglaterra con nuevos planes. Es entonces cuando junto con Beatrice Straight y Deirdre Hurt consiguen en Dartington el sueño de Chéjov, creando el Teatro Estudio Chéjov. Allí, la preparación, que duraba dos años completos, era completa y exhaustiva recordando que el trabajo del actor debía estar condicionado por un estímulo externo para después interiorizarlo.

Pero la escuela se cerró debido a problemas políticos, y se reabrió en un pueblo cerca de Nueva York. Allí crea el concepto de gesto psicológico en el que se encuentran el alma del personaje y el cuerpo físico del intérprete. Por último se traslada a Los Ángeles donde termina con una gran carrera de actor y su muerte en 1955.

TEORÍA Y PRÁCTICA DEL MÉTODO DE ACTUACIÓN

Fue discípulo de Konstantín Stanislavski, el cual llegó a considerar a Chéjov como a uno de sus mejores alumnos; a pesar de las grandes diferencias que los separaron.

La idea de que un actor puede “ir más allá del dramaturgo o de la obra” es la primera clave para comprender la técnica de Chéjov y hasta qué punto difería de las enseñanzas de Stanislavski.

En lugar de las dos partes del sistema “estanolavskiano”, el “trabajo sobre sí mismo” seguido del “trabajo sobre su propio papel”, Chejov convirtió la imaginación y el trabajo sobre el personaje en sus fundamentos básicos. En la técnica de Chejov, todos los ejercicios derivan de estos fundamentos.

El trabajo en su estudio se basaba sobre todo en sus experimentos sobre el desarrollo del personaje. Chéjov rara vez preparaba una clase. Sobre la base de su propio inconsciente colectivo o étnico, los estudiantes trataban de reencarnarse como sus personajes, en vez de decir al actor que se relajase, le decía que “caminase con un sentimiento de facilidad”.

Otro ejemplo: en vez de decir que se sentase erguido le decía que “pensase hacia arriba”. Chéjov adiestraba a sus estudiantes para encontrar estímulos externos, ficticios, al margen de sus experiencias personales que pudieran avivar sus emociones y sus imaginaciones.

La estimulación sensorial provenía de **la creación de atmósferas y cualidades**, o expresiones externas que, al sumarse al movimiento, provocaban los sentimientos representados por los gestos.

CHÉJOV BUSCA LA VIDA... DEL PERSONAJE.

“el actor debería desaparecer para dar lugar al personaje”. Según Chejov, “...los personajes deberán ser como se es habitualmente en la vida”.



**Mijail Chéjov
(1891 - 1955)**

Nacido en San Petesburgo, Rusia. Fue un actor y director de teatro, escritor, director y actor de cine ruso-estadounidense. Hijo de Aleksandr Chéjov, hermano de Antón Chéjov, es decir, era sobrino del famoso escritor.



Uno de los más extraordinarios actores y maestros del s. XX, fue discípulo de Konstantín Stanislavski, quien llegó a considerarlo como uno de sus mejores alumnos pese a las grandes diferencias que los separaron (ejemplo: ejercicio de memoria afectiva con su padre "muerto").

¿Cómo construir y reconstruir la vida del personaje, vivo, en la escena? Primeramente no debería haber bloqueos basados en la personalidad del actor; este crea su personaje sin emitir juicios sobre él:

"EL ACTOR DEBE CREAR SU PERSONAJE SIN EMITIR JUICIOS SOBRE ÉL."

Chéjov en sus obras desarrolla el carácter de los personajes, y asevera que el carácter es la base fundamental en el ser humano. El carácter es la forma que se le ha dado a nuestro cuerpo y a nuestras actitudes.

"LA VIVENCIA DEL ACTOR DEBER QUEDAR DESPLAZADA, PERO AL CREAR EL PERSONAJE, EL PERSONAJE TENDRÁ SUS PROPIAS VIVENCIAS; EL ACTOR VIVE LAS VIVENCIAS DEL PERSONAJE."

EL GESTO PSICOLÓGICO

Debe entenderse la unión indivisible entre acción y sentimiento. Se le llama psicológico porque es necesariamente la combinación de pensamientos, imágenes y sentimientos.

"SE LLAMA GESTO PSICOLÓGICO PORQUE ES NECESARIAMENTE LA COMBINACIÓN DE IMÁGENES, PENSAMIENTOS Y SENTIMIENTOS."

El gesto psicológico lo usamos a diario cuando decimos frases como: "Abordar los problemas", "llegar a la solución", "romper relaciones", "armarse de paciencia", etc.

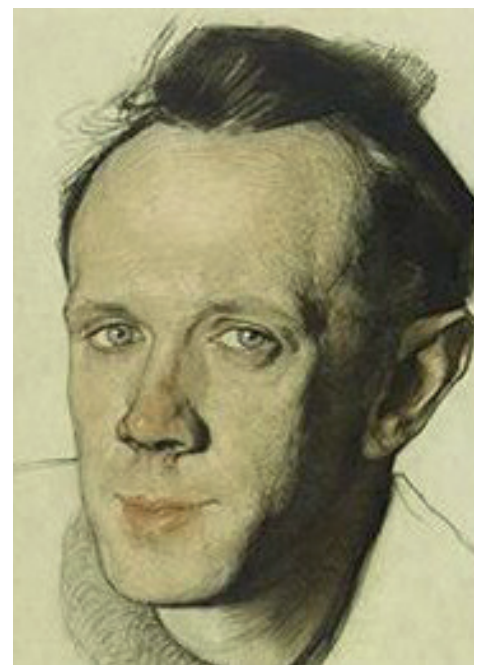
Esto no quiere decir que realmente "rompamos" algo, si no que la mente tiende a realizar estos gestos, pues dibuja una cualidad, un "como lo haría", que resulta ser un estímulo muy preciso para ella.

Un ejemplo de gesto psicológico: ¿Qué acción psico-física realizaría el Reverendo Hale, cuando asume que por su culpa asesinarán a Proctor? Podríamos decir que el Reverendo caminaría "sintiendo el peso de su culpa" desde la base de su cuerpo en sus piernas, hasta sus hombros y su cuello que además está tenso, y con sus manos empuñadas en extrema tensión.

Una vez que tenemos definido lo que imaginamos acerca del gesto psicológico, debemos llevar este gesto a la actuación, intercalándolo periódicamente con la imagen mental que ya habíamos fabricado.

Se debe realizar este ejercicio hasta que resulte fácil definir el estado interno del personaje y podamos prescindir de la actuación exterior y sólo necesitemos sentir el gesto psicológico en nuestra mente.

Hay que recordar que cada gesto psicológico es una "metáfora" sobre la intención del personaje, que no debe ser ejecutado en la totalidad de la obra como una generalización del personaje.



Chéjov y Stanislavski ansiaban un sistema más perfecto de preparación del actor, pero Chéjov buscaba también un estilo más perfecto de comunicación con el público. Soñaba con una forma de actuación que incluyera un componente más amplio y más profundo, más cercana a la religiosidad extasiada de los antiguos griegos que al mezquino comercialismo y a la politiquería del teatro de la Rusia de la época.

ACTIVIDAD

RESPONDE LAS SIGUIENTES PREGUNTAS

1. Uno de los fundamentos básicos del método de Chejov fue:

- Trabaja sobre el guion por encima del personaje.
- Trabaja sobre la imaginación y el personaje.
- Trabaja sobre la caracterización del personaje.
- Ninguna de las anteriores

4. Según Chejov el actor debe vivir las mismas vivencias del personaje:

- Falso
- Verdadero
- No lo menciona el texto.

5. Según Chejov el actor debe llegar a un punto donde el gesto psicológico se sienta solo en la mente.

- Falso
- Verdadero
- No lo menciona el texto.



2. De acuerdo a Chejov:

- El actor debe inventar el personaje a partir de otros personajes.
- El personaje debe ser como el director y el guionista dicen
- El personaje debe ser como se es en la vida real.
- Ninguna de las anteriores.

3. Para Chejov el actor:

- Debe emitir juicios sobre su personaje.
- No debería tener bloqueos basados en su personalidad.
- No debe prestar importancia al carácter que tenga.
- Debe bloquearse de acuerdo al carácter de su personaje.

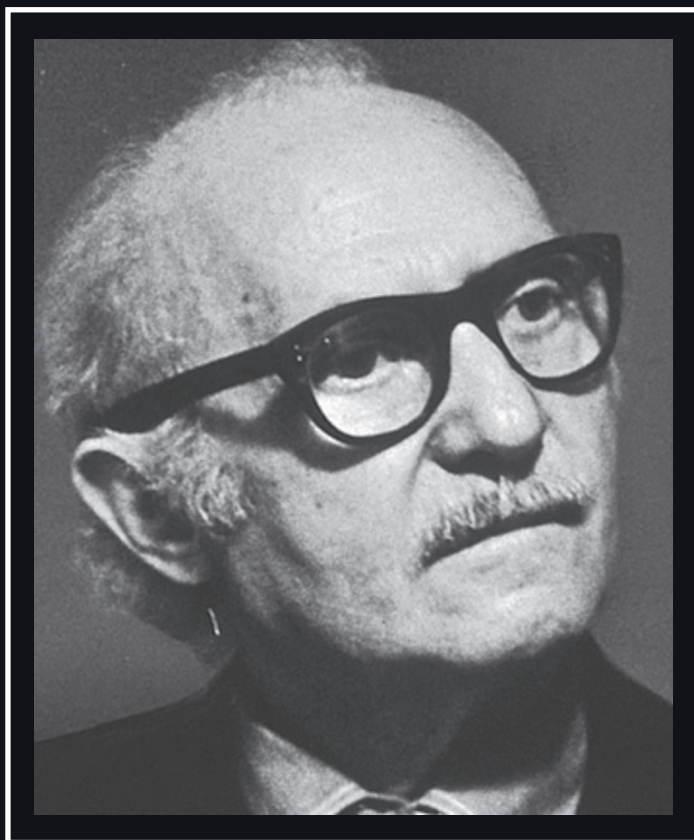
6. El gesto psicológico es:

- Un gesto hecho en escena muy esporádicamente.
- Un comportamiento inadecuado del actor en la escena
- Una mezcla de pensamientos, sentimientos e imágenes
- Una mirada que se hacen los personajes en la escena.

7. Con el gesto psicológico se prescinde de la actuación exterior.

- Falso
- Verdadero.
- No lo menciona el texto.

Share ↗



LEESTRASBERG

EL MÉTODO

"UNO ES CAPAZ DE HACER ALGO SÓLO SI PUEDE CONTROLAR SUS DESEOS, SU IMAGINACIÓN, SU ATENCIÓN Y SU ENERGÍA".

LEE STRASBERG

La actuación de método, llamada generalmente el Método, es un conjunto de técnicas de actuación teatral desarrolladas a partir del sistema Stanislavski.

Esta técnica combina el trabajo sobre el papel, con énfasis en la investigación y experimentación de la vida del personaje, y el trabajo sobre uno mismo, haciendo hincapié en la implicación personal del actor y su responsabilidad respecto a la memoria, experiencia y visión del mundo.

"LOS ACTORES DEBEN DE TRABAJAR EN DOS ESFERAS: EL TRABAJO DEL ACTOR SOBRE SÍ MISMO Y EL TRABAJO DEL ACTOR SOBRE EL PAPEL."

Lee Strasberg sostiene que todos los grandes actores «trabajan en dos esferas: el trabajo del actor sobre sí mismo y el trabajo del actor sobre el papel».

En el proceso de este trabajo, «un aspecto del arte del actor puede enfatizarse temporalmente a expensas del otro, pero antes de que se pueda crear una imagen convincente sobre el escenario ambos deben ser dominados».

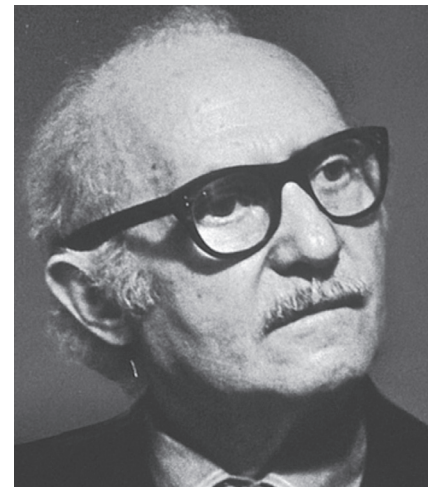
La actriz Stella Adler hace notar que el actor tiene que ponerse en las circunstancias de la obra y trabajar desde sí mismo. En sus palabras:

«Define la diferencia entre tu comportamiento y el del personaje, encuentra toda justificación para las acciones del personaje, y luego continúa desde ahí para actuar desde ti mismo, sin pensar dónde termina tu acción personal y empieza la del personaje».

¿En qué consiste el Método?

Constituye una exacerbación de las ideas del primer Stanislavski, ahondando en su línea psicologista ingenua. Strasberg estimaba que muchos problemas de la actuación, especialmente los vinculados con la expresividad, que no habían sido desentrañados por el Sistema, habían hallado resolución en su Método.

Las premisas fundamentales del mismo son la relajación y la concentración, dado que él creía que la clave del proceso creativo estaba en la memoria. Es así como se dedicó a profundizar el desarrollo de la memoria emotiva, dándole una importancia inusitada al control consiente y a la recreación voluntaria de vivencias del pasado.



**Lee Strasberg
(1901 - 1982)**

Nacido en Budanov, fue un Director teatral estadounidense de origen polaco. Continuator de las técnicas de interpretación desarrolladas en el Teatro de Arte de Moscú por el gran director ruso Konstantin Stanislavski, desarrolló en los Estados Unidos su propio método y, al frente del Actor's Studio, formó varias generaciones de actores.

El creador del Método reelabora el concepto de memoria afectiva recibido de su maestro Boleslavsky, dividiéndolo en:

Memoria sensorial (relacionada con los sentidos) y memoria emotiva (relacionada con las vivencias experimentadas).

LA ACCIÓN SÓLO DEBE ENTRAR EN JUEGO CUANDO EL ACTOR HA APRENDIDO A REACCIONAR O A SENTIR.

Es así como una larga parte del proceso de aprendizaje del alumno o de la preparación del rol por parte del actor profesional, es destinada a realizar ejercicios de relajación y de entrenamiento sensorio-emotivo.

Supuestamente, cuando un actor reproduce una emoción en un ejercicio, la misma ha pasado del inconsciente a la conciencia y está lista para ser evocada nuevamente a voluntad.

El objetivo es que el actor obtenga un compendio personal de vivencias, listas para usar a voluntad. Se recomienda, que las mismas alcancen un número mayor a siete y menor a trece, por motivos que ignoramos.

Para lograr la libertad creativa en escena (lo cual en estos términos significa experimentar emociones) es necesario que el actor se libere de toda tensión.

Después de Stanislavski, la técnica de la memoria emotiva ha sido ampliamente desarrollada por el profesor norteamericano Lee Strasberg, bajo el término Memoria Afectiva hizo de ella uno de los elementos centrales de su método.

De forma que, los siguientes mecanismos tienen un enfoque global sobre esta premisa.

Relajación

Consiste en eliminar todas las tensiones en cualquier parte del cuerpo, la tesis sostiene que una vez relajado el cuerpo del actor la emoción fluye del inconsciente. Strasberg dice que ante todo, la relajación sirve para la introspección. A diferencia de Stanislavski que busca una relajación a todo momento, mediante una apertura al exterior.

Concentración

La concentración es considerada la base de la imaginación, mientras más relajación más concentración, por lo que se busca su desarrollo a través de ejercicios con objetos.



Lee Strasberg en la película "El Padrino" de 1974

Utilizan objetos evocados, para aprender a recrearlos sin su presencia y para registrar cada sensación asociada con estos. Se comienza evocando un objeto, hasta que se llega al momento de mezclar varias evocaciones en un mismo ejercicio (por ejemplo, tomar un café imaginario mientras

se lee una carta imaginaria).

Momento Privado

¿Cómo afecta al Actor la presencia del público? este ejercicio es para eliminar estas inhibiciones, propone ejercicios como el "Momento Íntimo" o "Momento Privado" que consisten en realizar delante de los demás, actos que sólo se realizan cuando se está a solas.

Circunstancias Dadas o Ajustes

Si las circunstancias tenían que ver con la situación del personaje en la obra, los ajustes se desentienden de la misma forma y eran pensados exclusivamente en función de producir la vivencia del actor.

Acción Física

Según Lee Strasberg, plantea que la acción sólo debe entrar en juego cuando el actor ha aprendido a reaccionar o a sentir, lo cual es la introspección el vehículo creativo, según esta pedagogía el Actor debe regir sus acciones en todo momento. Creer y Hacer.

Memoria Afectiva

Son vivencias experimentadas. Strasberg tenía la idea de que el entrenamiento de estas memorias conduce al dominio del actor sobre los contenidos inconscientes de su psiquis, lo cual no tiene ningún fundamento o base.

Memoria Sensorial

Son las sensaciones captadas por los cinco sentidos aromas, sabores, texturas, colores, entre otros la memoria sensorial conduce a la memoria afectiva.

El actor entonces debe buscar en su pasado personal una situación análoga a la que vive el personaje en la ficción, revivir esa situación y una vez encontrado el sentimiento, traer la emoción a la escena.

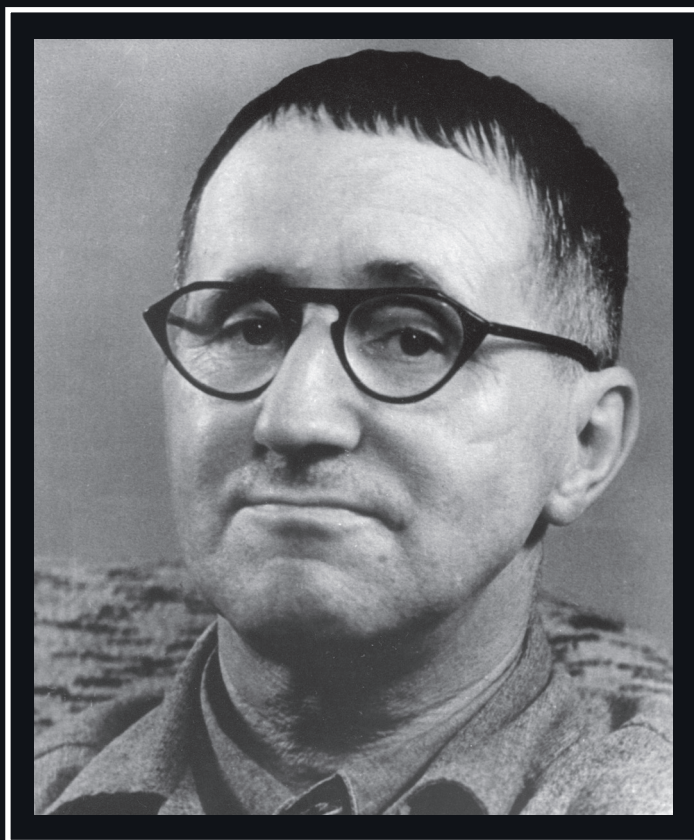
ACTIVIDAD

RESPONDE LAS SIGUIENTES PREGUNTAS

- Para Lee Strasberg el actor:
 - Debía trabajar únicamente desde el personaje.
 - Debía investigar y experimentar en la vida del personaje.
 - Debía trabajar sobre el "yo propio" únicamente.
 - Ninguna de las anteriores
- Para Strasberg es importante que:
 - El actor se invente y finja sus emociones.
 - El personaje sea creado sin emociones.
 - El actor recurra a la memoria emotiva.
 - Ninguna de las anteriores.
- Según Strasberg el actor debe dominar perfectamente al personaje y al "si mismo" antes de ser creíble:
 - Falso
 - Verdadero.
 - El texto no lo menciona.
- Lee Strasberg compartía la técnica de Stanislavski de la "memoria emotiva":
 - Falso
 - Verdadero.
 - El texto no lo menciona.
- Para Strasberg el actor no debe tener un compendio de emociones:
 - Falso
 - Verdadero.
 - El texto no lo menciona.
- Según Strasberg mientras el actor no aprenda a sentir la acción no debe entrar en juego:
 - Falso
 - Verdadero.
 - El texto no lo menciona.
- Strasberg desarrollaba ejercicios con objetos imaginarios basandose en la premisa de que la imaginación está basada en la concentración.
 - Falso
 - Verdadero
 - El texto no lo menciona.
- Para ayudar al actor a manejar la timidez Lee Strasberg:
 - Expulsaba a quien no pudiese realizar una escena en su totalidad.
 - Lo hacía recrear objetos imaginarios.
 - Lo ponía a realizar en público acciones que solo hacía estando solo.
 - Dejaba que aprendieran por si mismos.
- Strasberg pensaba que tras el entrenar mediante las vivencias experimentadas el actor podía dominar los contenidos inconscientes de la psíquis.
 - Falso
 - Verdadero
 - El texto no lo menciona.
- En el método de Lee Strasberg el actor:
 - Debe imaginar cada situación bajo las circunstancias dadas.
 - Debe buscar una situación en su pasado similar a la del personaje para traerla a escena.
 - Debe juzgar cada acción que realiza su personaje.
 - Debe dejar todo a la improvisación.
 - e. a y b son verdaderas.
 - Ninguna de las anteriores es correcta.



Share 



BERTOLT BRECHT

EL GESTUS

“EL ARTE NO ES UN ESPEJO PARA REFLEJAR LA REALIDAD, SINO UN MARTILLO PARA DARLE FORMA.”

BERTOLT BRECHT

El personaje “bretchiano” se compone de dos partes; y el actor es una de ellas.

La otra es el personaje del autor, tal y como está propuesto en el texto.

Para Brecht el actor debe estar en desacuerdo con el autor. Pero en un desacuerdo objetivo; del estudio del texto deben resultar objeciones concretas y específicas que le ayudarán a encontrar los gestos y las intenciones del personaje; lo cual influirá en su forma de relacionarse con el entorno.

Para Brecht el personaje no es un ente aislado, sino la sumatoria de sus relaciones con los otros personajes y con el entorno circundante. No es el personaje el que influye en los diversos componentes de la estructura dramática (Expresada por Brecht como “engranaje de la obra”) sino que será la estructura dramática la que determinará las características específicas del personaje.

El actor no hace simbiosis con el personaje. No lo encarna. Brecht era un materialista, por lo cual desecha las ideas de encarnación vinculadas a cuestiones religiosas y místicas.

Para Brecht todo debe ser crítico. La actitud crítica es indispensable no solo en cuanto al problema del personaje, sino en cuanto a todo el hecho teatral.

De lo primero que hay que dudar es de la propia ideología. Al contraponer la ideología del personaje y la del actor, el personaje como tal desaparece; El personaje no existe, no tiene un lugar en la realidad.

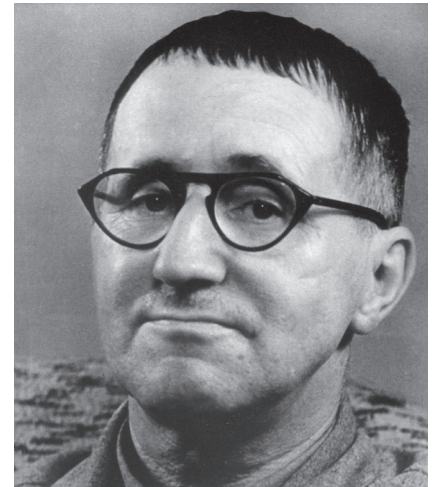
Sin embargo, el desacuerdo entre el personaje del autor y el actor no puede ser total. No puede disociarse lo que no está asociado; no puede distanciarse lo que no está cercano. La identificación entre un actor y un personaje puede, o no, darse como una relación de polos opuestos, es necesario encontrar los puntos precisos de desacuerdo, y son esos rasgos que el actor no comparte, los que deberá acentuar y fortalecer en el personaje.

**EL PERSONAJE NO EXISTE,
NO TIENE UN LUGAR EN LA
REALIDAD.**

Brecht dice que hay dos posibles caminos para resolver el problema del personaje: La inducción, y la deducción.

La deducción o “efecto de extrañeza” (Verfremdung):

El actor se crea una imagen general del personaje basada en una primera lectura, negándose a sí mismo y al espectador la posibilidad de conocer al personaje a fondo.



**Eugen Berthold (Bertolt)
Friedrich Brecht
(1898 - 1956)**

Nacido en Ausburgo, fue un dramaturgo y poeta alemán, uno de los más influyentes del siglo xx, creador del teatro épico, también llamado teatro dialéctico.



Hasta 1933, Brecht trabajó en Berlín como autor y director de teatro. Pero en aquel año, Hitler se hace con el poder. A comienzos de 1933, la representación de la obra "La toma de medidas" fue interrumpida por la policía y los organizadores fueron acusados de alta traición. El 28 de febrero Brecht abandona Berlín a Skovsbostrand en Dinamarca, donde el actor pasó cinco años. En mayo de 1933, varios libros suyos fueron quemados por los nacionalsocialistas.

El personaje aparece entonces como hecho inmutable, en la medida de que no se construye, sino que está hecho. Es una imagen fiel al personaje del autor, general, sin ángulos. Queda en la memoria del espectador como una imagen borrosa y sobre humana.

La inducción:

El actor estudia y recoge paso a paso cada frase y cada intención, y de tal manera, inductiva, gradual y paulatina, va construyendo el personaje a los ojos del público. Así el público siempre tendrá la sensación de descubrir algo nuevo. Los personajes del actor inductivo son personajes sociales, en la medida de que tienen diferentes maneras de relacionarse con los demás y con el entorno.

ANTERIORMENTE SE PLANTEÓ QUE EL PERSONAJE DE BRECHT NO REPRESENTA A UN INDIVIDUO, SINO UN GREMIO.

"EL GESTUS"

De manera escueta, podemos definir el "Gestus" como el complejo de gestos, ademanes y alocuciones que usa el actor para narrar la situación a través del personaje.

Anteriormente se planteó que el personaje de Brecht no representa a un individuo, sino un gremio. Pues bien, todo gremio tiene una actitud subyacente correspondiente a él.

Esa actitud subyacente, traducida en gestos, ademanes y alocuciones, es lo que definiremos como Gestus social. Un ejemplo clarísimo lo encontramos en Galileo Galilei, de Bertolt Brecht, en la escena 12, El Papa.

El Papa se encuentra desnudo, hablando con el inquisidor, y su actitud es la actitud de un hombre cualquiera.

Su Gestus social corresponde al de un hombre del común. A medida que transcurre la acción, el papa es vestido, y cuando tiene todos sus ornamentos puestos, su Gestus social deja de ser el de un hombre, para convertirse en el Gestus social del papa.

Es ahí cuando tiene el valor para levantar una sentencia sobre Galileo.

EFEECTO DISTANCIAMIENTO

A veces, para ver mejor las cosas, debemos mirarlás de lejos. Brecht asumió posición sónica, distanciada, de la vida. La distancia permite una observación crítica.

El efecto de distanciamiento se da cada vez que se acentúa la diferencia, y la relación dialéctica entre el personaje y el actor.

Sin embargo el efecto de distanciamiento no es solamente tomar distancia en cuanto a la mimesis del referente real que toma el actor, porque el actor está consciente todo el tiempo de la distancia que hay entre él y el personaje y entonces adopta una dialéctica didáctica, es decir, un proceso de demostración de que la fábula está siendo contada, narrada, representada por una persona que es un actor y que ha tomado del referente real la información. Eso nos da una disposición especial del actor como narrador.



En 1955, Brecht recibió el Premio Stalin de la Paz. Al año siguiente, el 14 de agosto, contrajo una inflamación del pulmón y murió de una trombosis coronaria en Berlín del Este.

ACTIVIDAD

RESPONDE LAS SIGUIENTES PREGUNTAS

1. Según Brecht el actor:
 - a. Debe estar de acuerdo con el director
 - b. Debe dejar que el director le diga cómo crear su personaje.
 - c. Debe estar en desacuerdo con el director pero no siempre.
 - d. Todas las anteriores son correctas

2. Para Brecht en el camino de la deducción :
 - a. El actor construye desde cero su personaje
 - b. El personaje ya ha sido construido por el escritor.
 - c. El personaje cambia según el deseo del actor.
 - d. Ninguna de las anteriores es correcta.

6. Con tus propias palabras describe que es para ti el "Gestus"

7. Con tus propias palabras describe que es para ti el "Efecto de Distanciamiento"

3. Según el camino de la inducción de Brecht:
 - a. El actor va construyendo su personaje a través del estudio del guion.
 - b. El actor no debe permitir que su personaje sea diferente nunca.
 - c. El actor debe estudiar el personaje pero permitir que sea el director quien le diga cómo crearlo.
 - d. Ninguna de las anteriores es correcta.

4. Según Brecht los personajes deben crearse de acuerdo al gremio y no al individuo:
 - a. Falso
 - b. Verdadero

5. Para Brecht la distancia impide que haya una observación más crítica.
 - a. Falso
 - b. Verdadero

8. ¿Qué diferencia hay entre el camino de la deducción y el de la inducción?

- a. Ambos son exactamente iguales para Brecht
- b. En el camino de la deducción el personaje puede ser creado por el actor y en el de la inducción no se construye, ya está hecho.
- c. En el camino de la deducción el personaje ya está hecho y no se construye mientras que en el de la inducción se va construyendo paso a paso.

9. Brecht era un comprometido con las causas políticas y sociales lo que le llevó a ser perseguido por Hitler y acusado de comunista. ¿Estás de acuerdo con que los actores se involucren en temas sociopolíticos? ¿Porqué?

- a. De Acuerdo
- b. En desacuerdo
- c. No sabría que responder.



Share



STELLAADLER

LA IMAGINACIÓN

«SOSTENERSE EN LAS EMOCIONES QUE EXPERIMENTÉ, POR EJEMPLO, CUANDO MI MADRE MURIÓ, PARA CREAR UN PAPEL RESULTA ENFERMIZO Y ESQUIZOFRÉNICO. SI ESO ES ACTUAR, YA NO QUIERO HACERLO»

STELLA ADLER

Para Stella Adler, el crecer como actor y como ser humano eran sinónimos, era algo sagrado e importante.

No se trata de un dogma ni nada por el estilo, más bien no seguía un enfoque o método singular. Simplemente buscaba la forma de entregar herramientas, disciplina y capacitación para llegar a emplear una imaginación ilimitada en la tarea de estudiar y dar vida a la interpretación.

CINCO PUNTOS FUNDAMENTALES

1. El Desarrollo de Actores Independientes:

Ser independiente es poder tomar la actuación desde lo vital y emocionante para aportar un punto de vista a su trabajo y darle una misión al mismo. Desde allí, los actores se encuentran resueltos a entrenar su cuerpo, mente, voz y espíritu para lograrlo.

2. EL PODER DE LA IMAGINACIÓN:

En lugar de depender de su pasado y memoria emocional, la fuente para dar vida a los textos y crear una experiencia transformadora y viva está en la propia imaginación del actor.

«TU TALENTO ESTÁ EN LA ELECCIÓN»

3. LA IMPORTANCIA DE LA ACCIÓN:

Actuar es hacer, no sentir, el sentir es un subproducto que se da del hacer. Debe existir una conexión entre los actores por medio de acciones y eventos dramáticos.

«TÚ Y YO» NO «YO Y YO»

4. INTERPRETACIÓN DEL GUIÓN:

Implica una comprensión de hacia donde dirige el dramaturgo al personaje, lo que incluye comprender el entorno del personaje e investigar el escenario completo de la obra mediante una imaginación fértil.

5. CULTIVO DE LA HUMANIDAD RICA:

El instrumento del actor es su cuerpo y cerebro, pero si las artes dramáticas deben evitar reducirse a una unidad autorreferencial, autoencerrada, separada y aislada de un mundo más grande, entonces la psique sobre la que el actor llama no debe ser propio del mismo, pero sí del personaje. Por lo tanto, un actor necesita desarrollar recursos de información y experiencia que se conecten con el resto del mundo, social, cultural, histórico y político. Enriqueciendo así, el instrumento del actor que se requiere para actuar.



Stella Adler (1901 - 1992)

Nacida en Nueva York, fue una actriz estadounidense, considerada durante décadas como una de las más destacadas profesoras de interpretación.



En 1931, cuando Harold Clurman, Lee Strasberg y Cheryl Crawford crearon The Group Theatre, Stella Adler fue invitada a unirse como miembro fundador.

TÉCNICA DE LA IMAGINACIÓN DE STELLA ADLER

Basada en el trabajo del método Stanislavski y defendiendo su postura ante las creencias de Strasberg, la técnica de la imaginación consiste en que un actor debe creer en su personaje y dejar que su imaginación construya imágenes, sensaciones y toda una historia personal alrededor de él.

ACTUAR ES HACER

Hablamos de buscar las acciones en la herramienta de trabajo, ya sea un guión, libreto o texto. El actor debe encontrar los conflictos humanos en las acciones y justificarlas.

DESARROLLO DE LA IMAGINACIÓN

Todo comienza a través de la observación de los detalles en su entorno, esto le permite crear imágenes específicas cuando esté en el escenario y hacer más creíble la escena. Si tiene éxito, el público podrá ver lo que interpreta a través de sus ojos.

ENTRENAR LA MENTE

El actor debe tener una buena capacidad de análisis y comprensión de todo el texto, debe estudiar sus ideas y las situaciones sociales que presenta para así poder mostrarle los secretos del mismo al público.

MAGNITUD

No eres pequeño, no necesitas de otro, solo tu cuerpo, tu voz, tus ideales y tu espíritu, todo se trata de enfocarse en ampliarte, en aprender y absorber todo lo que puedas. Adler incentiva a la búsqueda más allá del conocimiento que te da el texto.

Dos cosas que deben estar presentes en su técnica son:

Gran cantidad de ensayos

Gran cantidad de pensamiento

En el primero buscas en tus imágenes específicas imaginar cada detalle de las escenas que te presenta una obra y en el segundo es la búsqueda de tener todas las respuestas en lo que respecta a lo que gira entorno al texto. Un actor debe estar siempre en la búsqueda de la auto preparación hasta llegar a convertirse en un independiente de las técnicas y encontrar su propio estilo.

Algunos ejercicios de la técnica son:

Ejercicio de Imaginación

Este consiste en elegir un objeto con el fin de hacer una descripción completa y específica del mismo, es decir, desde el tono de color hasta la textura. Se comparte de una forma sencilla y directa que le dé sentido a quien lo ve.

Luego de este ejercicio, se pasa al siguiente nivel «Viajar» donde un recuerdo te lleva a otro.

Por ejemplo: Un sofá de color verde te evoca a la imagen de unos zarcillos del mismo color que le viste a una mujer en una fiesta y

esto te lleva a recordar la música que sonaba... Y así sucesivamente, este es un ejercicio que con la constante práctica te llevará a tener una imaginación más rápida para ponerla en práctica en el escenario.

Ejercicio de paráfrasis

Consiste en tomar un libro, escribir una idea del mismo con sus propias palabras y luego se presentará a otros, para ello hay que entender la idea, responder a ella y hacerla propia hasta que se sienta una verdadera necesidad de comunicarla.

Ejercicio de justificación interna

Aleatoriamente se escoge una línea de una obra que no se conozca y se trae a la vida imaginando en detalle la razón por la que se está diciendo esa línea. Es hacer una buena elección con algo que mueva y cree un conflicto. Este ejercicio ayuda a los actores a experimentar sus líneas en vez de sólo decirlas.



Stella Adler se retiró del "Group Theatre por diferencias con Strasberg sobre el método de la memoria emotiva el cual ella no compartía ya que le parecía enfermizo.

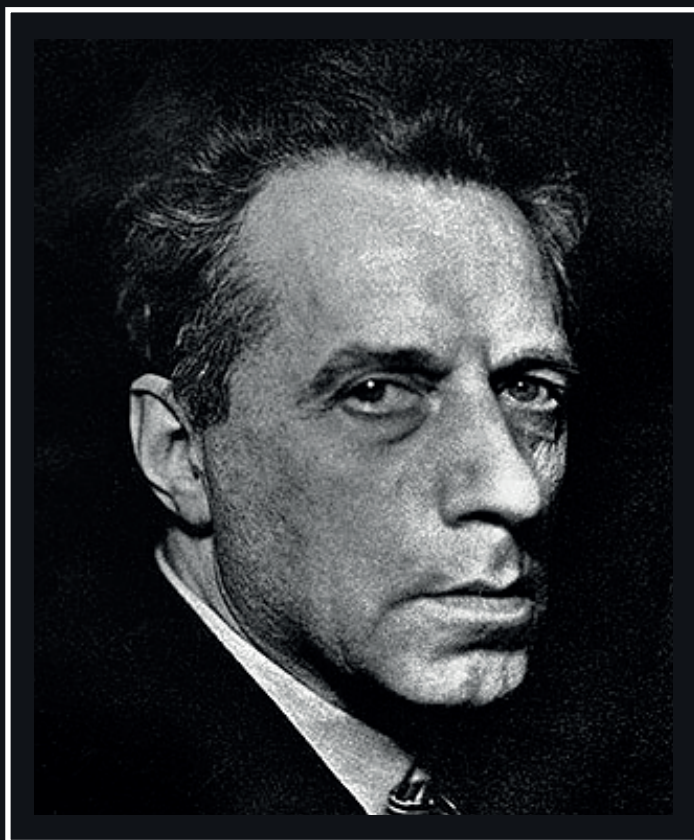
ACTIVIDAD

RESPONDE LAS SIGUIENTES PREGUNTAS

- Según Adler el actor independiente podría darle una misión a su trabajo. Para lograrlo, los actores:
 - Estaban dispuestos a dejar de lado toda su vida personal.
 - Estaban dispuestos a entrenar cuerpo, mente, voz y espíritu.
 - Estaban dispuestos a trabajar la imaginación.
 - Ninguna de las anteriores es correcta.
- Para Adler era más apropiado trabajar sobre la memoria emotiva que sobre la imaginación del actor:
 - Falso
 - Verdadero
 - Ni falso ni verdadero.
- Según Adler el sentir en la escena:
 - Venía como resultado del hacer.
 - Venía tras imaginar cosas.
 - Venía antes de hacer.
 - Ninguna de las anteriores es correcta.
- Según Adler el actor debe:
 - Comprender el entorno del personaje.
 - Investigar el escenario completo de la obra.
 - Recurrir a la memoria emotiva e imaginación.
 - a y b son correctas
 - Ninguna de las anteriores es correcta.
- Para Adler el actor debe estar bien enterado de las situaciones sociales, políticas, históricas y culturales.
 - Falso
 - Verdadero
- Según Adler para lograr tener una buena imaginación el actor debe:
 - Observar los detalles de su entorno
 - Actuar sin imaginar, solo hacer.
 - Imaginar y luego observar.
 - a y c son correctas.
 - Ninguna de las anteriores es correcta.
- Segun Adler el actor debe:
 - Tener la capacidad de comprender todo el texto
 - Estudiar las situaciones sociales del texto.
 - Abstenerse de mezclar los temas sociales con el texto.
 - a y b son correctas
- Para Adler el actor debe:
 - Ensayar bastante.
 - Pensar bastante.
 - No ensayar ni pensar mucho.
 - a y b son correctas.
 - Ninguna de las anteriores es correcta.
- Uno de los ejercicios del método de la imaginación de Adler es:
 - Tomar un objeto y dejar todo a la improvisación.
 - Imaginar un objeto y describirlo de forma específica.
 - Tomar un objeto y describirlo de forma específica.
 - c y b son correctas
 - Ninguna de las anteriores es correcta



Share ↗



VSÉVOLOD MEYERHOLD

LA BIOMECÁNICA

«NO ES NECESARIO VIVIR EL SENTIMIENTO EN ESCENA, SINO EXPRESARLO MEDIANTE UNA ACCIÓN FÍSICA, EL ACTOR FORMA PARTE DE UN CONJUNTO MUCHO MÁS AMPLIO DE FORMAS PLÁSTICAS EN EL ESCENARIO»

VSEVOLOD MEYERHOLD

Meyerhold partía de las experiencias y dinámicas llevadas a cabo en su “Studio”, donde formaba a jóvenes actores.

Para él, “todo el cuerpo participa en cada uno de nuestros movimientos”; teniendo en cuenta que a su parecer el trabajo del actor es la creación de formas plásticas en el espacio, debe estudiar y ser un perfecto conocedor de la mecánica de su propio cuerpo, pues cualquier manifestación de fuerza está sujeta a las mismas leyes del movimiento y la interpretación del actor no es otra cosa que una manifestación de fuerza del cuerpo humano.

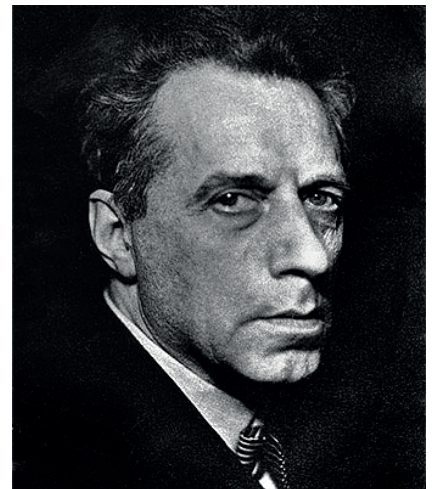
“TODO EL CUERPO PARTICIPA EN CADA UNO DE NUESTROS MOVIMIENTOS”

Para Meyerhold la biomecánica era como un juego de lo circense, del deporte y del ritmo, de la danza: equilibrio y movimiento, todo conjugado de un modo ordenado y consciente, con una formulación rigurosa y orgánica. Pues esto sirve al actor como medio de expresión de un personaje.

Meyerhold creó un método de ejercicios de entrenamiento de actores, que es un medio tanto para el entrenamiento físico como para el conocimiento de sí mismo. La naturaleza del actor debe ser especialmente apta para responder a los reflejos, reproducir los movimientos, el sentimiento y la palabra, una tarea propuesta desde el exterior.

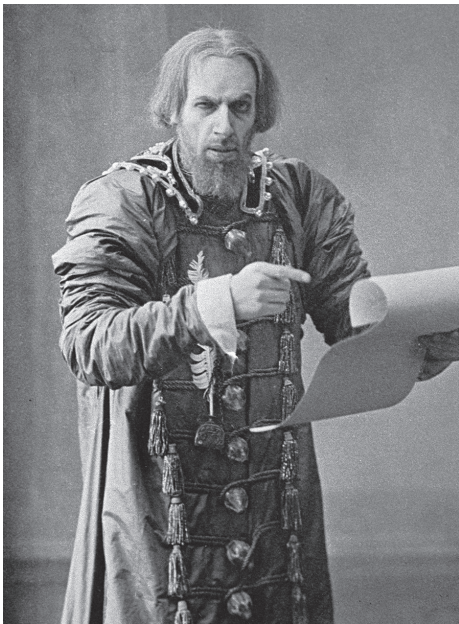
A pesar del escaso material teórico elaborado por el propio Meyerhold sobre la cuestión, estamos en disposición de profundizar en la articulación interna del concepto Biomecánico, desde el momento de su enunciado hacia 1912 hasta su madurez, alcanzada tres años más tarde.

El actor Biomecánico perfecciona su capacidad de reacción ante los fenómenos exteriores, orienta y canaliza sus reflejos ante los impulsos del medio ambiente a través de ejercicios basados en la teoría de los “reflejos condicionados” de Pavlov. El trabajo del actor se limita a la cultura física, a la gimnasia del deporte, es decir a un sistema privado de cualquier capacidad de orientación inmediata, a un sistema puramente técnico, ignorando que el hombre no es tanto un ser biológico, sino que representa siempre un fenómeno social



**Vsevolod Meyerhold
(1874 - 1940)**

Nacido en Penza, fue un actor, director y teórico teatral ruso. Fue una de las figuras clave del teatro contemporáneo junto a Stanislavski, del que se separó buscando un camino propio que le llevó a establecer la teoría teatral de la convención consciente y el método interpretativo que bautizó como biomecánica.



Después de 4 años abandonó el Teatro de Arte, en desacuerdo con los principios naturalistas defendidos por su director y contra las técnicas stanislavskianas de reproducción de los estados de ánimo en escena. A partir de entonces se centró en el desarrollo de su propia teoría interpretativa, para la que finalmente acuñó el nombre de biomecánica.

El propio Meyerhold proclama estos principios y afirma que el teatro “no debe ser psicológico” y menos aún un teatro de ideas, que su tarea principal consiste en ser una forma de brillante divertimento, de “juego” alegre.

La Biomecánica intenta por primera vez enseñar lo que todo hombre debe aprender si quiere ser un elemento cualificado de la sociedad.

Exigía la racionalización de cada movimiento de los actores que se ocupaban en el escenario de una tarea definida. Quería que sus gestos y los pliegues de su cuerpo tomaran un dibujo perfecto.

En la biomecánica asistimos al encuentro entre la organización en el arte y la organización en la vida. Esta organización que sigue la teoría de Gastev relativa a la organización científica del trabajo, se apoya en la naturaleza racional y natural de los movimientos.

La capacidad expresiva del cuerpo humano que reviste particular importancia para el teatro, es un fenómeno social; todo lo que puede hacer de importante en un personaje, colocado en una determinada situación escénica, no es individual; la estructura del cuerpo y de la fisonomía, los trajes, el comportamiento, ciertos hábitos y tics, determinada peculiaridad en las reacciones ante determinados estímulos exteriores, todo eso es propio de un hombre en cuanto tipo social, es decir del hombre

entendido como vida o célula del gran organismo o “mecánica social, si se prefiere”

Si la forma es justa, decía, el fondo, las entonaciones y las emociones lo serán también puesto que determinadas por la posición del cuerpo, con la condición de que el actor posea unos reflejos fácilmente excitables, es decir, que las tareas que le son propuestas desde el exterior sepa responder por medio de la sensación, el movimiento y la palabra. La interpretación del actor no es otro que la coordinación de las manifestaciones de su excitabilidad.

Los modos de expresión se dan para Meyerhold en tres fases:

LA INTENCIÓN

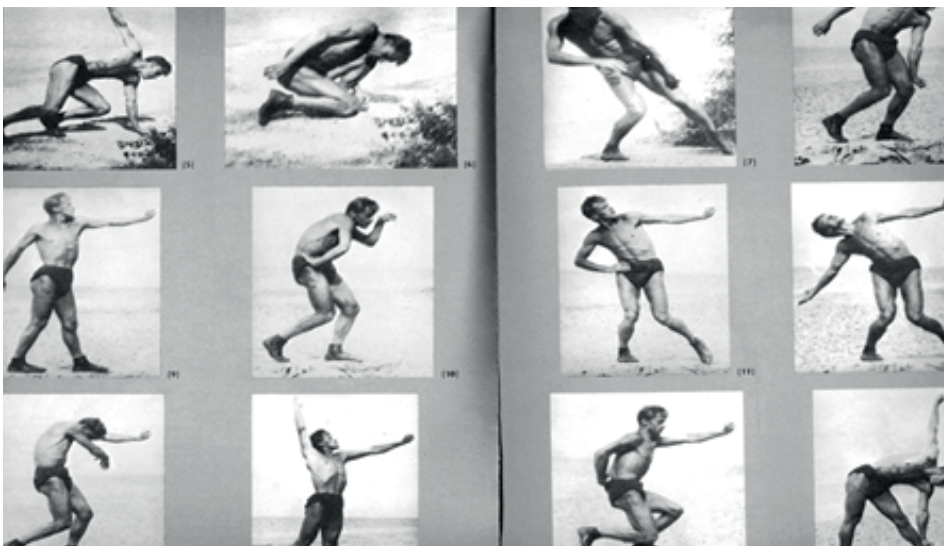
Que es la fase intelectual de la tarea, propuesta por el dramaturgo, el director o por el propio actor.

LA REALIZACIÓN

Que comprende un ciclo de reflejos miméticos (movimientos y desplazamientos en el espacio) y reflejos vocales.

LA REACCIÓN

Que sigue a la realización, que atenúa el reflejo anterior y prepara para una nueva intención, que daría lugar a un nuevo ciclo de interpretación.



Acusado de desviacionista al enseñar métodos actorales que se alejaban de los estándares de la época, lo cual era condenado por el gobierno de Stalin en Rusia. Su esposa, Zinaida Rajch que también era actriz, fue encontrada degollada en 1939. Siguiendo el método de las purgas estalinistas, se lo obligó por la fuerza a confesar y arrepentirse de su desviación (crimen) política. El 2 de febrero de 1940 fue fusilado. En 1955, a la muerte de Stalin, su nombre fue reivindicado y exonerado de todos los cargos.

ACTIVIDAD

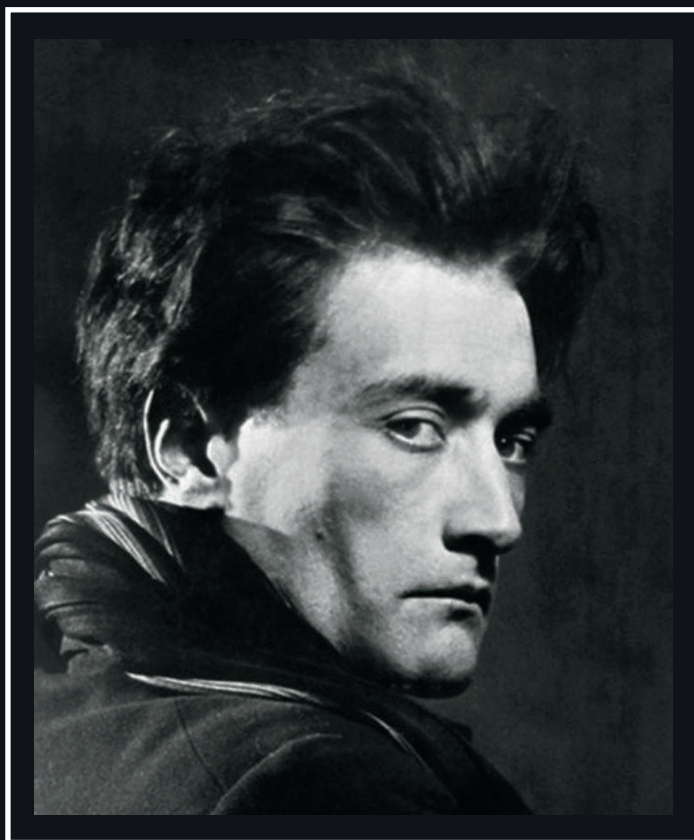
RESPONDE LAS SIGUIENTES PREGUNTAS

- Una de las premisas de Meyerhold es que:
 - Solamente la mente participa de nuestros movimientos
 - Cada parte de nuestro cuerpo participa de nuestros movimientos
 - Tanto extremidades superiores como inferiores se ven limitadas en nuestros movimientos.
 - Ninguna de las anteriores es correcta.
- Para Meyerhold el actor debe ser conocedor de la mecánica de su propio cuerpo.
 - Falso
 - Verdadero
 - Ni falso ni verdadero.
- El actor biomecánico:
 - No perfecciona su capacidad de reacción ante fenómenos exteriores.
 - Orienta y canaliza sus reflejos a través de impulsos del medio ambiente.
 - a y b son correctas.
 - Ninguna de las anteriores es correcta.
- La biomecánica:
 - Enseña lo que todo hombre cualificado de la sociedad debe aprender.
 - No busca que los gestos y pliegues del cuerpo sean perfectos.
 - No marca un encuentro entre las organizaciones en el arte y la vida.



- Según Meyerhold la biomecánica es:
 - Una mezcla entre deporte y danza sin ninguna relación entre ambas.
 - Una fusión ordenada y consciente de movimiento y equilibrio.
 - Gran parte de equilibrio sin movimiento pero de manera orgánica.
 - Ninguna de las anteriores es correcta.
- La naturaleza del actor debe ser apta para:
 - Responder a los reflejos.
 - Reproducir los movimientos
 - Reproducir los sentimientos
 - Reproducir las palabras.
 - Todas las anteriores.
- Todo lo que el actor hace en escena no es individual sino que hace parte de un fenómeno social, el actor es parte del trabajo social.
 - Verdadero
 - Falso
 - Ni verdadero ni falso.
- La reacción:
 - Es la antesala a una nueva intención.
 - Comprende un ciclo de movimientos en el espacio.
 - Es la fase inicial de la tarea,
- Para Meyerhold el teatro debe ser un lugar de divertimento grandioso.
 - Verdadero
 - Falso.
 - Ni Verdadero ni Falso.

share
→



ANTONINARTAUD

EL ACTOR, ATLETA DEL CORAZÓN

«NUNCA HE DICHO QUE LA PALABRA CARECIERE DE IMPORTANCIA. HE DICHO QUE EL TEATRO NO DEBÍA LIMITARSE A LA PALABRA. BUSCO MÁS ALLÁ DE LA PALABRA LA RAZÓN DE LA PALABRA, Y MÁS ALLÁ DE LA GESTICULACIÓN, UN MITO»

ANTONIN ARTAUD

Es más conocido como el creador del teatro de la crueldad, noción que ha ejercido una gran influencia en la historia del teatro mundial. Por la influencia de su obra y por sus ideas dramáticas, se le ha considerado “el padre del teatro moderno”.

Admiró profundamente la actitud de los actores balineses, entregados a un teatro que pretende trascender la realidad, entrar en contacto con la vida interior, arrancar las máscaras para alcanzar el subconsciente. Los personajes representaban estados metafísicos, la acción se presentaba en fragmentos simultáneos y múltiples; se eliminaba la comunicación verbal, reemplazándola por sonidos y ademanes que, juntamente con varias configuraciones físicas, formaban imágenes jeroglíficas.

**"EL TEATRO DEBE SER
MÁGICO Y EL DIRECTOR UN
HECHICERO"**

Ritual. Peste. Crueldad

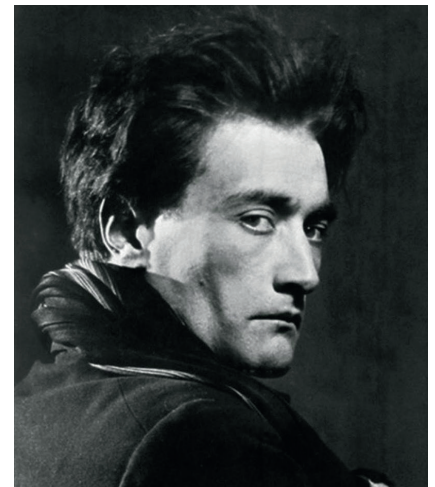
Para Artaud, el teatro debe ser mágico y el director un hechicero. En este contexto, el actor es el oficiante de un ritual de liberación, de exorcismo.

Debe descubrir su Yo real -especie de fuerza psíquica-metafísica y enterarse de que tiene un doble. Al ser consciente de que está compuesto de dos sombras, debe entrar en el reino metafísico para descubrir su Yo auténtico, su fuerza psíquica real.

Mientras el actor libera sus inhibiciones y las represiones que coartan al verdadero Yo, exorciza al inconsciente colectivo del público, generando de este modo una interacción que modifica al auditorio y a él mismo.

Compara al teatro con la peste, puesto que ambos son contagiosos, afectan a grandes grupos humanos, producen transformaciones y toman imágenes que están dormidas, perturbaciones latentes para llevarlas a límites extremos.

Ambas provocan la exteriorización de un fondo de crueldad en germen por medio del cual se exteriorizan todas las posibilidades perversas de la mente. Ambas son beneficiosas porque impulsan al hombre a verse tal como es, generan la caída de las máscaras. Asimismo permiten la liberación de la crueldad latente del hombre, producen un exorcismo de todo lo abominable que hay en el ser humano y facilitan la aparición de su Yo real.-



**Antonin Artaud
(1896 - 1948)**

Nacido en Marsella, fue un actor, dramaturgo, director y poeta francés. Padece una meningitis infantil que le dejó dolorosas secuelas, y ya en su adolescencia pasó temporadas recluido en sanatorios. Tartamudeaba y sufría dolorosas contracciones de los nervios faciales. A lo largo de su vida le resultó siempre difícil hablar y escribir. Vivió al margen de la sociedad, inmerso en una lucha constante consigo mismo. Con todas estas dificultades, optó por un difícil camino: escribir sus pensamientos, tratar de expresar sus ideas, sus luchas y sus contradicciones.



Antonin Artaud fue influenciado estéticamente e ideológicamente por el dadaísmo, y posteriormente por el surrealismo, creando un método de actuación que procede como crítica a la sociedad aristócrata, a través del culto al yo. Artaud se vio altamente influenciado por el teatro Balinés, el cual elimina la palabra trascendiendo la realidad, para poder tomar contacto con el mundo interior.

La analogía del teatro con la peste lo llevó a su concepción del Teatro de la crueldad. Supuso al hombre acosado por una gran grotesca enfermedad contra la que no estaban inmunes actores ni espectadores.

El espectador va al teatro a experimentar un “tratamiento de choque” tendiente a librarlo del pensamiento discursivo y lógico y permitirle una nueva experiencia catártica.

El oficio del actor consistía en servir como “una fuerza de la epidemia que ataca los cuerpos y las almas de la población, transmitirían el contagio a todo el teatro”, liberando así el desorden atroz y la crueldad latente del ser humano.

"VAMOS AL TEATRO PARA SALIR DE NOSOTROS MISMOS PARA REDESCUBRIR NO TANTO LO MEJOR DE UNO MISMO SINO LA PARTE MÁS PURA, LA PARTE MÁS MARCADA POR EL SUFRIMIENTO"

Crueldad, en la concepción artaudiana, es también apetito por la vida. Así, nacimiento, muerte, ambición, amor, creatividad y poder son sólo contingentes de la crueldad.

En cuanto al espacio, propone una zona única de comunicación directa entre el actor y el espectador, de modo que éste sea engullido y afectado físicamente por la acción.

Promueve la búsqueda de un teatro total, la unión de todos los medios posibles para atacar a los sentidos y lograr así la caída de las máscaras de actores y espectadores. Utiliza la unificación del gesto, el sonido y la acción. Recurre a la danza y al uso de máscaras. Planteó una forma contemporánea de la tragedia, donde los arquetipos, el mito o las formas oníricas reemplazan a la figura clásica del héroe. Para llevar adelante este proyecto requirió un modelo de actor especial: un atleta del corazón.

El oficio del actor consiste en una especie de atletismo afectivo. Llegó a reconocer en el comediante una suerte de musculatura afectiva correspondiente a las localizaciones físicas de los sentimientos.

No obstante, lo que propone se acerca más a una visión ética-filosófica, que a una auténtica técnica de actuación.

Para Artaud se debe lograr que los espectadores se desenmascaren, logrando que tomen contacto con su verdadero yo. Artaud define el teatro como un acto ritual, en el que el espectador a través de una obra experimenta un “tratamiento de choque”, con el cual es posible hacer que por lo menos unos instantes el espectador se aleje de sus pensamientos lógicos y racionales para introducirse en el mundo de la liberación y las emociones, recurriendo a las danzas, las máscaras, etc.

Los actores que trabajan con esta técnica de teatro, buscan su propia liberación a través de rituales “chamánicos”, en los que interactúan con la tierra, el fuego, el aire; puesto que de esta forma, solo si ellos están liberados, el espectador podrá desconectarse de la realidad.



La personalidad de Antonin Artaud, tanto en su aspecto creativo teatral como lo biográfico, fue en su momento muy controvertida. Sus detractores lo consideraban un enfermo mental, diagnosticado a posteriori, a partir de sus escritos, de esquizofrenia, mientras que sus seguidores y admiradores lo consideraban un innovador genial y un poeta visionario.

ACTIVIDAD

RESPONDE LAS SIGUIENTES PREGUNTAS

1. Artaud cambiaba la comunicación verbal por:
 - a. Sonidos diferentes y sin movimiento alguno.
 - b. Sonidos, ademanes y movimientos físicos.
 - c. No cambiaba la comunicación verbal.
 - d. Ninguna de las anteriores es correcta.
2. Artaud compara al teatro con la peste ya que...
 - a. Ambos pueden matar a muchas personas.
 - b. Ambos contagian a grandes grupos de personas.
 - c. Ambas requieren de vacuna.
 - d. Ninguna de las anteriores es correcta.
3. En la búsqueda de un teatro total, Artaud Utiliza la unificación del gesto, el sonido y la acción.
 - a. Verdadero
 - b. Falso
 - c. Ni verdadero ni falso.
4. El "atleta del corazón" fue un modelo de actor que Artaud requería para:
 - a. Reemplazar la figura clásica del héroe.
 - b. Incentivar a los actores a tener una actuación más orgánica.
 - c. Recrear un nuevo modelo de teatro de súper héroes.
 - d. Hacer que el actor y el espectador se acercaran un poco más.
5. Para Artaud el apetito por la vida era sinónimo de crueldad.
 - a. Verdadero
 - b. Falso.
 - c. Ni Verdadero ni Falso.
6. Para Artaud el actor:
 - a. Debe dejar de lado todas las enseñanzas.
 - b. Debe ser consciente de que posee un doble.
 - c. Debe olvidarse siempre del texto.
 - d. Ninguna de las anteriores es correcta.
7. Para Artaud la peste y el teatro son buenos...
 - a. Ya que ambos muestran al ser humano tal y como es, libre de máscaras.
 - b. Ya que ambos hacen que el ser humano se oculte de su verdadero yo.
 - c. Ninguna de las anteriores es correcta.
8. El teatro de la crueldad fue llamado así por Artaud gracias a que:
 - a. El actor debe ser cruel con sus compañeros.
 - b. Actores y público padecían una "enfermedad" de la cual no eran inmunes.
 - c. Los actores no eran tan bien pagados como deberían ser.
 - d. Ninguna de las anteriores es correcta.
 - e. a y c son correctas.
9. Para Artaud el actor funge como un ente que contagia a todo el teatro.
 - a. Verdadero
 - b. Falso
 - c. Ni verdadero ni falso.
10. Para Artaud el director tenía el rol similar al de un hechicero.
 - a. Verdadero
 - b. Falso.
 - c. Ni Verdadero ni Falso.

share
→



VIOLASPOLIN

LA IMPROVISACIÓN

«TODO EL MUNDO PUEDE ACTUAR. TODO EL MUNDO PUEDE IMPROVISAR. CUALQUIERA QUE DESEE PUEDE JUGAR EN EL TEATRO Y APRENDER A SER 'DIGNO DEL ESCENARIO'. »

VIOLA SPOLIN

Se la considera una importante innovadora en el teatro estadounidense del siglo XX por crear técnicas de dirección para ayudar a los actores a concentrarse en el momento presente y a encontrar opciones para improvisar, como se hace en la vida real. A estos ejercicios de actuación los llamó Theatre Game (Juegos de Teatro) y formaron el primer cuerpo de trabajo que permitió a otros directores y actores crear teatro de improvisación.

Aunque la improvisación es esencialmente un instrumento de un ensayo, más que de rendimiento, en una demostración pública de sus métodos, ella pidió una sugerencia de su público, y una técnica nueva nació.

Desarrolló juegos que se centran en la individualidad, la creatividad, adaptando y enfocando el concepto de juego para desbloquear la capacidad del individuo de auto-expresión creativa.

Para Spolin en improvisación para el teatro, todo el mundo es capaz de improvisar. Lo que se considera "talento" para ella es una mayor capacidad de experimentar (mayor implicación del individuo con el ambiente en tres niveles: intelectual, físico e intuitivo).

El intuitivo, el más importante para el aprendizaje, muchas veces es descuidado, siendo vista como algo místico o dotación.

Sin embargo, en muchas situaciones de crisis o choque, adentramos en lo desconocido y el genio interior se libera, y en ese momento estamos abiertos al aprendizaje.

El intuitivo sólo aparece en el inmediato y a través de la espontaneidad de ese momento, nos liberamos de referencias, memorias, teorías y técnicas que se descubren de otros.

SIETE ASPECTOS DE LA ESPONTANEIDAD

JUEGOS

El juego es una forma natural de grupo en la cual, a través del acto de jugar, técnicas y habilidades son desarrolladas por la necesidad del propio juego, y en ese momento de diversión y estímulo, la espontaneidad permite una apertura para el aprendizaje.

Todo juego es social y propone la solución de un problema dentro de las reglas establecidas por el grupo. Al responder a varios estímulos accidentales simultáneos, los jugadores se quedan ágiles, alertas y dispuestos.



**Viola Spolin
(1906 - 1994)**

Nacida en Chicago, fue una actriz, directora y formadora teatral estadounidense. Es autora de varios textos sobre improvisación. Su primera obra y la más famosa fue *Improvisation for the Theater*, publicada por Northwestern University Press. Este libro se ha convertido en un manual básico para actores, directores y profesores de improvisación. Se han publicado tres ediciones en 1963, 1983 y 1999.



Las contribuciones de Spolin fueron fundamentales para el movimiento del teatro improvisado en los Estados Unidos. Se la considera la madre del teatro improvisado. Su trabajo ha influido en el teatro, la televisión y el cine estadounidenses al proporcionar nuevas herramientas y técnicas que ahora utilizan los actores, directores y escritores.

La capacidad individual de involucrarse con el juego y lidiar con estímulos múltiples, mide el crecimiento de esa habilidad del jugador. Todo ese esfuerzo provoca la espontaneidad.

La energía utilizada para resolver el problema, junto a la presión de las reglas crea una explosión (espontaneidad) donde todo es destruido, reordenado, desbloqueado. Todas las partes del individuo trabajando en pro del juego y esa energía permitiendo al individuo total perfeccionar las habilidades de comunicación, sumado a la aceptación de las limitaciones de las reglas del juego, permiten la aparición de la escena.

APROBACIÓN

Delante de un conflicto podemos reaccionar de múltiples maneras: dejando que pase, evitándolo, defendiéndonos o luchando.

Pocos consiguen vivir esa experiencia, debido a la necesidad de aprobación de una autoridad. Vivimos en torno al juicio. Funcionamos así con parte de nuestro cuerpo, perdiendo la capacidad de estar involucrados orgánicamente con un problema.

EXPRESIÓN DE GRUPO

En un grupo sano el jugador debe trabajar individualmente para completar un proyecto, sin individuos dominantes, pues impide el crecimiento y la diversión de los demás. El teatro improvisacional requiere una relación intensiva del grupo, en la que las diferencias y las similitudes son aceptadas, y así el juego se convierte en bomba propulsora de acción.

PLATÉIA

La audiencia es el miembro más reverenciado del teatro. Son los invitados, los evaluadores y el último elemento de la rueda. Da sentido al espectáculo.

Cuando el jugador entiende el papel de la audiencia (un grupo con el que comparte una experiencia), desaparece el exhibicionismo y el jugador se siente libre y relajado. Así, la cuarta pared desaparece y el espectador, parte del juego, se siente bien recibido.

TÉCNICAS TEATRALES

Las técnicas de teatro son técnicas de comunicación. La comunicación es mucho más importante que el método, que cambia dependiendo de la necesidad de tiempo y espacio. Cuando las técnicas están separadas de la experiencia, se crea una barrera.

Cuando el jugador sabe que hay varias maneras de hacer y decir algo, las técnicas aparecerán. Es a través de la conciencia y de la experiencia que experimentación y técnica se unen, liberando al jugador para la fluencia en el escenario.

LA TRANSPOSICIÓN

Se debe preparar todo el aparato sensorial, liberarse de prejuicios, interpretaciones y suposiciones para un contacto puro con el medio, los objetos y personas dentro de él.

El mundo proporciona material para el teatro y el crecimiento se desarrolla con nuestro reconocimiento y percepción del mundo y de nosotros mismos dentro de él.

FISCALIZACIÓN

La fiscalización es la forma en que el material se presenta al jugador a nivel físico y no verbal.

La primera preocupación es alentar la libertad de expresión física, porque la relación física y sensorial abre las puertas a la visión.

La realidad es física y se comunica a través del sensorial. El físico es el conocido y a través de él encontramos el camino hacia lo desconocido (intuitivo).

En el teatro de improvisación donde casi no hay objeto de escena, vestuario o escenario, el actor aprende que la realidad del escenario debe tener espacio, textura, profundidad y sustancia (realidad física).

El jugador crea la realidad teatral al hacerla física.

CUANDO EL JUGADOR ENTIENDE EL PAPEL DE LA AUDIENCIA (UN GRUPO CON EL QUE COMPARTE UNA EXPERIENCIA), DESAPARECE EL EXHIBICIONISMO Y EL JUGADOR SE SIENTE LIBRE Y RELAJADO.

Los juegos teatrales de Spolin son simples, estructuras operativas que transforman convenciones y técnicas teatrales en forma de juego. Cada juego tiene un enfoque específico o problema técnico y ejercita una cohibición al auto-actuar consciente.

ACTIVIDAD

RESPONDE LAS SIGUIENTES PREGUNTAS

- Según el método de Spolin, los juegos que desarrolló se centran básicamente en:
 - La rigurosidad de los mismos.
 - En la individualidad del actor
 - En la creatividad del actor
 - b y c son correctas
 - Ninguna de las anteriores es correcta
- Según Spolin, por medio del juego:
 - El actor se encuentra más fácil con su personaje.
 - El actor puede desarrollar técnicas y habilidades.
 - El actor puede ser más espontáneo.
 - El actor puede perfeccionar sus habilidades de comunicación.
 - Ninguna de las anteriores es correcta.
 - b, c y d son correctas.
- Según Spolin el actor muchas veces no vive las experiencias que debería vivir ya que viven buscando aprobación.
 - Verdadero
 - Falso
 - Ni verdadero ni falso.
- Para Spolin el actor no debe trabajar en grupo ya que puede ser contraproducente para él.
 - Verdadero
 - Falso.
 - Ni Verdadero ni Falso.
- Para Spolin únicamente los buenos actores son capaces de improvisar.
 - Verdadero
 - Falso.
 - Ni Verdadero ni Falso.
- Gracias al reconocimiento y percepción del mundo y de nuestro papel dentro de él es que logramos el crecimiento.
 - Verdadero
 - Falso
 - Ni verdadero ni falso.
- Cuando el actor entiende el rol de la audiencia es cuando se logra sentir libre y relajado.
 - Verdadero
 - Falso
 - Ni verdadero ni falso.
- El nivel intuitivo solo aparece bajo la espontaneidad del momento.
 - Verdadero
 - Falso
 - Ni verdadero ni falso.



- Para Viola Spolin:
 - A través del físico no se encuentra el camino hacia lo desconocido.
 - En la improvisación el actor no puede crear realidad teatral.
 - La realidad es física y se comunica a través de la parte sensorial.
 - Ninguna de las anteriores.
 - a y b son correctas.
- Según Spolin:
 - La comunicación es más importante que cualquier método.
 - Se crea una barrera si las experiencias y las técnicas no van de la mano.
 - Experimentación y técnicas se unen a través de la experiencia y la conciencia.
 - Todas las anteriores son correctas.

share
→



UTAHAGEN

LA ESPONTANEIDAD

«SUPERA LA IDEA DE QUE DEBES SER NORMAL. TE ROBA LA OPORTUNIDAD DE SER EXTRAORDINARIO.»

UTA HAGEN

Uta Hagen, hace mucho hincapié en la espontaneidad, “no olvides que en tu vida cotidiana, en todas las formas posibles de dramatización espontánea, tu propio ser es siempre el eje central, no se trata de copiar comportamientos, se trata de buscar y encontrar la infinidad de facetas y aspectos que se manifiestan en el alma y en la imaginación del actor”. Como pedagoga Uta Hagen da mucha importancia a la preparación técnica del actor, divide estas técnicas en las técnicas externas y las técnicas humanas.

En cuanto a las técnicas externas se centra en tres aspectos fundamentales: el cuerpo, la voz y la dicción:

- El cuerpo es el instrumento más visible mediante el cual se comunican los pensamientos y emociones más sutiles. Su trabajo se centra en el entrenamiento del movimiento corporal hasta conseguir la capacidad de responder de forma espontánea a los estímulos de los diferentes personajes sin interferir en las reacciones humanas del actor.

- La voz la considera un instrumento fundamental que hay que aprender a temprar para conseguir la flexibilidad necesaria que permita darle voz a todos los personajes.

Su idea es poner la voz al servicio del personaje, sin necesidad de utilizar estrategias que hagan estar al actor demasiado tenso y pendiente de sí mismo.

-La dicción es considerada por ella, como el instrumento que diferencia al actor de los demás artistas de las artes escénicas, su objetivo es conseguir una dicción sin afectaciones ni superficialidad.

En cuanto a las técnicas humanas, su propuesta se centra en la actuación realista, para Uta Hagen “la realidad es teatral”, considera que el realismo permite al actor encontrar los comportamientos que más se adecuan a las necesidades del personaje, y que ha de buscar en su propia vida para crear una nueva vida sobre el escenario.

Sobretodo el actor debe ser flexible, conocer los matices de su ser y poder actuar desde distintos lugares:

“...si un intolerante expresa sus opiniones racistas, me comporto con arrogancia; puedo comportarme como una snob, aunque me considere la más liberal entra las liberales y la más humanista entre las humanistas. Me considero una persona valiente a pesar de que cuando veo un ratón me pongo histérica”.



Uta Hagen
(1919 - 2004)

Nacida en Gotinga, fue una legendaria maestra de actores y actriz tres veces ganadora del Premio Tony, de origen alemán y naturalizada estadounidense. En 2002, fue condecorada con la Medalla de las Artes por el presidente George W. Bush en la Casa Blanca. Originados en las técnicas actorales de Stanislavski, Uta Hagen es considerada una de las grandes profesoras de actores contemporáneos junto a Michael Chekhov, Lee Strasberg y Stella Adler.



A causa de su relación profesional y personal con Paul Robeson fue incorporada a la lista negra de Hollywood y su carrera cinematográfica se vio severamente afectada. No obstante, fue en el teatro donde conquistó la fama.

En su labor de pedagoga teatral, practicaba y recomendaba a sus actores la “auto-observación”, lo que ella llamaba los “ejercicios de “estiramiento de la identidad”, como una forma de registrar distintas identidades, para ponerlas más tarde al servicio de los personajes.

Este “estiramiento de la identidad” podemos relacionarlo con las polaridades y el auto-concepto en la *gestalt*, en las cuales las personas solemos identificarnos solamente con una, dejando en la oscuridad las potencialidades de la polaridad no aceptada.

El objetivo artístico que propone Uta Hagen es el de entrenar el instrumento del actor, dice: “En el caso de un pianista es el piano, en el caso del actor es él mismo”.

Gestalt es una corriente de la psicología, de corte teórico y experimental, que se dedica al estudio de la percepción humana. Gestalt es una palabra proveniente del alemán, y se puede traducir como ‘forma’ o ‘contorno’.

El énfasis de su trabajo está puesto en el descubrimiento de uno mismo. Compartimos la idea de que el actor debe aprender a enfrentarse a sí mismo, a no ocultarse nada a sí mismo, ser capaz de buscar y de encontrar en sí mismo las respuestas necesarias para crear realidad y espontaneidad en la actuación y tener una curiosidad insaciable por la condición humana, además de un cuerpo y una voz flexibles y educados. Su propuesta sobre la adaptación a lo que sucede en escena; la concentración en el aquí y el ahora; la modificación a partir del contacto con los otros actores; la descripción del personaje en primera persona, son actitudes que en un enfoque gestáltico que favorecen el darse cuenta de uno mismo. Aunque en el teatro hay que pasar del “darse cuenta” a la “acción”, ya que el conocimiento de sí mismo es necesario pero no es suficiente para la actuación.

Sostiene que la lucha por conocerse a uno mismo no termina nunca y que es necesario ahondar en los sentidos físicos, en la propia psicología y en las emociones para lograr la autenticidad en escena. Considera primordial ahondar en la comprensión de la propia persona para la actuación: “los componentes básicos de los personajes que encarnaremos residen en algún lugar de nuestro ser”.

Para ella la actuación se basa en el estudio de los conflictos y las relaciones humanas, y afirma que para poder representar a otros seres humanos hay que tener un cierto conocimiento sobre uno mismo, escribe: “Entendí perfectamente que debía aprender a ampliar el concepto que tenía de mí, y ahondar en la idea de quién era yo en realidad si lo que deseaba era implicar a mi alma y ponerla al alcance de los diferentes personajes”.

**LAS PREGUNTAS QUE EL ACTOR DEBERÍA PLANTEARSE SON:
¿QUÉ QUIERO CONSEGUIR? Y
¿QUÉ TENGO QUE HACER PARA CONSEGUIRLO?**

Su propuesta para la creación de un personaje (para orquestar un papel dramático), está basada en la búsqueda e investigación del actor sobre el objetivo del personaje; los obstáculos y lo que ella llama el escenario.

Respecto al objetivo, las preguntas que el actor debería plantearse son: ¿Qué quiero conseguir? y ¿Qué tengo que hacer para conseguirlo?

Sobre los obstáculos con los que se encuentra la pregunta es: ¿Qué me impide conseguir mi objetivo?, tomando en cuenta tanto los impedimentos externos como internos.

Y sobre el escenario se trata de construir la atmósfera de lo que ocurre en la escena: ¿Qué te está sucediendo ahora? Siempre en primera persona y en tiempo presente.



Escribió dos libros fundamentales en las técnicas de actuación *Respect for Acting* (1973) y *A Challenge for the Actor* (1991)

Para Uta Hagen, el escenario siempre debe incluir las siguientes preguntas: ¿Quién soy (esta vez)?, ¿En qué circunstancias estoy? (tiempo, espacio, contexto), ¿Cuáles son mis relaciones? y ¿Qué hago para conseguir lo que quiero?

ACTIVIDAD

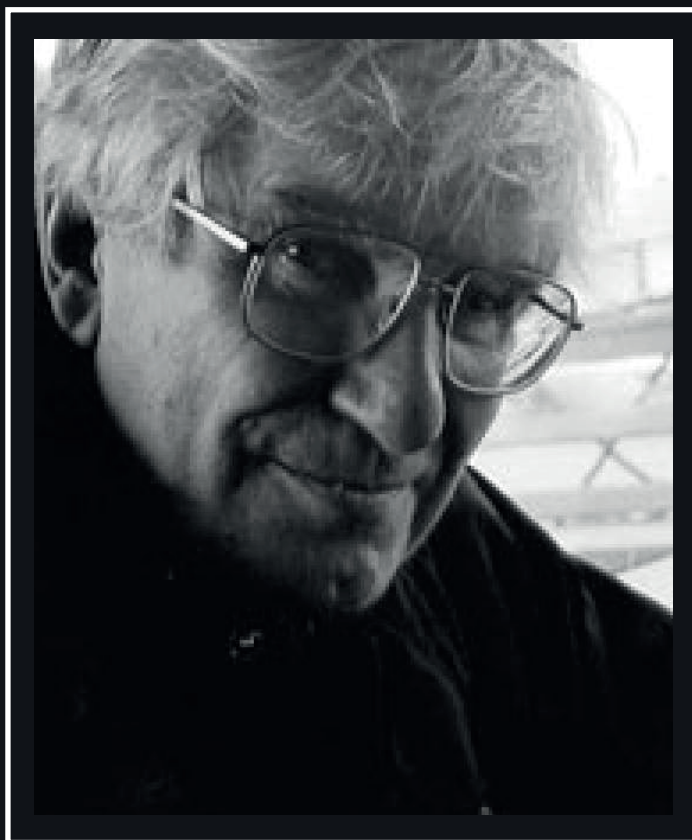
RESPONDE LAS SIGUIENTES PREGUNTAS

- ¿Cómo divide Uta Hagen sus técnicas actorales?
 - _____
 - _____
 - _____
- Para Uta Hagen la dicción es lo que diferencia al actor de los demás artistas escénicos
 - Verdadero
 - Falso.
 - Ni Verdadero ni Falso.
- Con el entrenamiento del movimiento corporal, Uta Hagen da a entender que como resultado:
 - Los actores aprenden a que sus personajes no interfieran con su parte humana.
 - Los actores aprenden a que sus personajes van ligados a su parte humana.
 - Los actores aprenden a crear nuevos personajes basados en su parte humana.
 - b, c son correctas.
 - Ninguna de las anteriores.



- Buscar varias identidades para más tarde ponerlas al servicio de cualquier personaje es lo que Uta Hagen llamaba "Estiramiento de la identidad".
 - Verdadero
 - Falso
 - Ni verdadero ni falso.
- Para Uta Hagen es importante que para representar a otros seres humanos el actor:
 - Debe conocer bien el guion.
 - Debe tener cierto conocimiento sobre sí mismo.
 - Debe llevarse bien con los demás compañeros de escena.
 - Ninguna de las anteriores.
- Para Hagen el realismo permite que:
 - El actor pueda memorizar mejor sus líneas.
 - El actor pueda dar más de sí mismo.
 - El actor pueda encontrar los comportamientos adecuados para su personaje.
 - Ninguna de las anteriores es correcta.
- Para Uta Hagen no es tan importante que el actor aprenda a enfrentarse a sí mismo.
 - Verdadero
 - Falso
 - Ni verdadero ni falso.
- Para Uta Hagen:
 - A cada personaje hay que darle un tipo de voz necesaria.
 - El actor debe facilitarle su voz al personaje
 - Las estrategias del manejo de la voz hacen que el actor se ponga tenso en escena.
 - Todas las anteriores.
 - Ninguna de las anteriores.
- Otra de las ideas de Uta Hagen es:
 - Que el actor debe crear personajes a través de la imaginación.
 - Que el actor debe crear personajes a través de su propia vida.
 - Que el actor debe de ignorar sus propios matices.
 - b y c son correctas.

share
→



KEITH JOHNSTONE

LA IMPRO

«DESCONECTEMOS EL INTELLECTO NEGATIVO Y DEMOS LA BIENVENIDA AL INCONSCIENTE COMO UN AMIGO, NOS CONDUCIRÁ A LUGARES NUNCA SOÑADOS Y OBTENDREMOS RESULTADOS MÁS ORIGINALES QUE SI BUSCAMOS LA ORIGINALIDAD.»

KEITH JOHNSTONE

Durante los años 50 Keith entendió que el teatro tenía que romper con las formas establecidas. Transformarse en otra cosa (mucho más espontánea y viva); convertirse en algo de contornos indefinidos que sí representara la realidad, aunque fuera de soslayo.

El teatro de improvisación retoma estas rupturas, pero da un siguiente paso al replantear la noción de representación. El actor ya no está representado algo previamente escrito, sino que construye una realidad a partir de la espontaneidad de los actores y del público. El actor en escena debe hacerse cargo de un triple rol: actor, director y dramaturgo.

Él no repite, sino que vive la escena. Johnstone manifiesta tres reglas básicas, según las cuales el improvisador debe elaborar narrativamente una obra:

“(1) interrumpir una rutina; (2) mantener la acción en el escenario –sin desviarse a una acción que ha ocurrido en otro lugar o en otro momento; (3) no cancelar la historia”

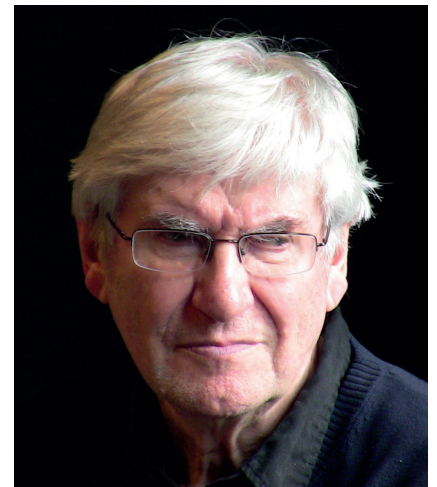
Para interrumpir una rutina, los actores deben proponer una acción que cambie el parámetro de la primera acción.

En la obra Efecto impro, al ingresar al teatro cada espectador escribe un título, propone una acción que más tarde será representada por los actores. Una vez que se inicia, ellos leen al azar algunos títulos y con estos comienzan a elaborar la escena. La estructura base consiste en tres historias independientes, que de algún modo se unirán más adelante.

Si es que algún actor cancela la acción, la obra se trunca y no avanza. Las obras de Impro se realizan en base a la cooperación entre los actores, sin embargo, esto no implica que los actores tengan que estar diciendo que sí constantemente o que no puedan intrometerse en el espacio del otro.

Existen ejercicios de improvisación en que la obra se construye a través del desafío a los compañeros.

La improvisación tiene el carácter performativo de realizarse una sola vez, en un momento determinado. Para que la obra avance y no se produzcan bloqueos, resulta imprescindible que el actor se desenvuelva con total espontaneidad, no debe pensar propuestas “inteligentes” ni pretender llevar la dirección de la obra, solo debe dejar que la situación se vaya completando.



**Keith Johnstone
(1933)**

Nacido en Devon. Es un dramaturgo británico que vive en Canadá, fundador del teatro moderno de improvisación y profesor de actuación. Trabajó de 1956 a 1966 como dramaturgo, director y gerente de estudio en el Royal Court Theatre de Londres. Inspirado por las tesis del conductista británico Desmond Morris, Johnstone desarrolló la teoría de que las historias tratan sobre el dominio y la sumisión y que los personajes de la historia deben cambiar mutuamente.



Debido a las experiencias negativas durante su propia formación, trató de animar a sus actores a ser más espontáneos negando todas las reglas que había aprendido en su formación.

Dada la inmediatez, es habitual que en escena surjan propuestas que los actores no harían conscientemente: "Cualquier cosa que emerja de su inconsciente, la acepto y la trato como algo "normal"" (Johnstone: 103). La espontaneidad, la asociación libre y la aceptación pueden llevar la historia por los terrenos del inconsciente, sin que sean tratados de forma abstracta como ocurre con el surrealismo, sino como algo cotidiano.

La relación entre la escena y el público es el centro del teatro de improvisación. Como se ha dicho todo ocurre en escena, en un intercambio entre actores y público, el cual también interviene y propone.

Este carácter perverso es posible apreciarlo en los clásicos de videos donde la gente se cae o se golpea y el espectador ríe, sin embargo, si nos encontramos frente a buenos improvisadores que no

teman explorar su inconsciente ni el del público es posible llevar la escena a terrenos más interesantes, donde el espectador se identifique y se reconozca como una persona que abusa de su status con otras personas, por ejemplo, o en que se manifiesten sus perversiones sexuales.

La Impro ha abierto nuevas posibilidades para el teatro, resituando la importancia en la escena y en el público. Cada espectáculo es distinto dependiendo de los espectadores, muy lejano de las obras en que hay que estar silencioso viendo lo que pasa en escena, es decir, donde el espectáculo va por un lado y el espectador por otro.

La Impro no oculta su carácter artificioso, los actores están en escena como actores que asumen roles, no como personajes fijos.

NO SE PUEDE APRENDER NADA SIN FALLAR"

En la educación de actuación dramática, aprender a jugar con el estatus es fundamental. Según Johnstone, para una improvisación libre solo se necesita una cosa: los intérpretes tienen que ser conscientes de su estado, no es necesario dar las otras circunstancias. Para Johnstone, el estatus es lo que haces y no necesariamente lo mismo que el estatus social. Por ejemplo, un vagabundo (estatus social bajo) que abusó sexualmente de una duquesa (estatus social alto). El vagabundo juega, en contra de su estatus, alto, la duquesa, en contra de su estatus, humillada.

"SUBE AL ESCENARIO PARA ENTABLAR RELACIONES. AL MENOS NO ESTARÁS SOLO".

Se pueden distinguir tres jugadores de estatus después de Johnstone:

- El jugador de alto estatus
- El jugador de bajo estatus
- El experto en estatus

El experto en estatus puede adaptar sus acciones y comportamiento. Es decir, él mismo puede bajar o subir el estatus. Los cambios de estado nunca son extremos, pero siempre un poco por debajo o por encima. Para Johnstone, el balancín es un elemento importante en el juego, ya que dos socios se actualizan y degradan alternativamente entre sí. Se requieren expertos en estado para mantener el balancín en el flujo. Por tanto, el estatus alto y bajo se caracteriza por la modulación de actitudes lingüísticas, gestuales y faciales.

Asimismo, la relación entre estatus y espacio. Según Keith Johnstone, el movimiento de un protagonista está relacionado con el espacio. Cada movimiento del cuerpo cambia el espacio. Johnstone da el ejemplo de un hombre que se sienta en un banco y cambia tanto el estado como el espacio al cambiar la posición del cuerpo. Su espacio aumenta, disminuye, fluye hacia la izquierda o hacia la derecha, y con él cambia el estado.



Johnstone ha escrito dos libros sobre su sistema; el Impro de 1979 : Improvisación y el teatro , y el Impro de 1999 para narradores . Es conocido por los lemas que resumen su filosofía de la improvisación.

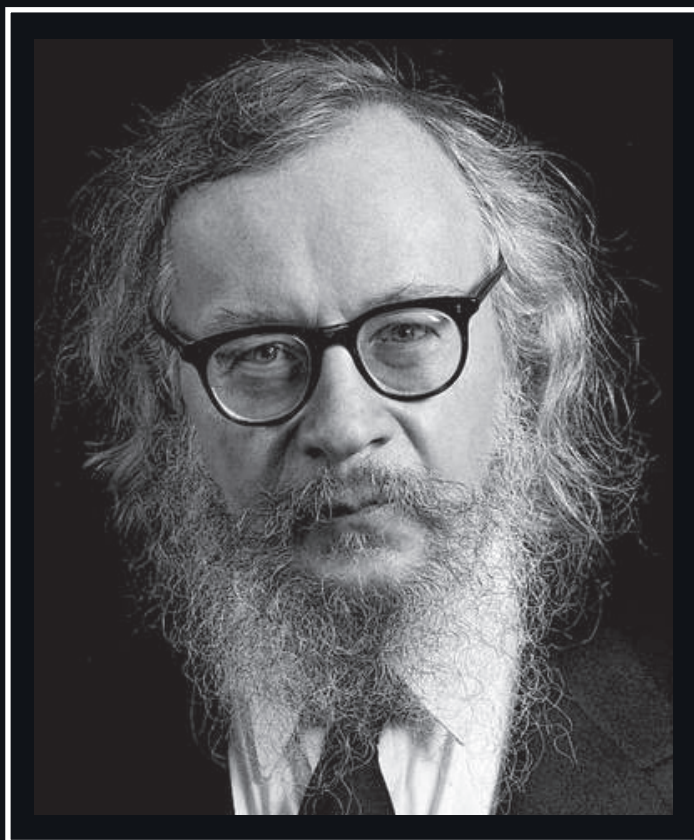
ACTIVIDAD

RESPONDE LAS SIGUIENTES PREGUNTAS

1. Según Johnstone la realidad se construye a partir de:
 - a. La interpretación del guion.
 - b. Lo escrito para el personaje.
 - c. La espontaneidad del actor
 - d. Solo lo que haga el público.
 - e. Ninguna de las anteriores es correcta
2. Para Johnstone el actor improvisador debe tener en cuenta ciertas reglas para la elaboración narrativa de una obra. Una de estas NO es una de sus reglas:
 - a. Omitir lo escrito en el guion.
 - b. Interrumpir una rutina.
 - c. Mantener la acción en el escenario.
 - d. No cancelar la historia.
 - e. Todas son correctas
 - f. Ninguna de las anteriores es correcta.
3. Según Johnstone los actores en escena solo pueden ser personajes fijos, sin asumir diferentes roles.
 - a. Verdadero
 - b. Falso
 - c. Ni verdadero ni falso.
4. En el teatro de improvisación de Johnstone el espectador nunca puede intervenir ni proponer.
 - a. Verdadero
 - b. Falso.
 - c. Ni Verdadero ni Falso.
5. Para Johnstone el estatus en la escena debe ser igual al estatus social.
 - a. Verdadero
 - b. Falso.
 - c. Ni Verdadero ni Falso.
6. Según Johnstone los intérpretes solo deben ser conscientes de su estado para que haya una improvisación libre.
 - a. Verdadero
 - b. Falso
 - c. Ni verdadero ni falso.
7. Las obras Impro de Johnstone son basadas en la cooperación entre los actores.
 - a. Verdadero
 - b. Falso
 - c. Ni verdadero ni falso.
8. Para Johnstone el actor en escena solo debe hacerse cargo de su rol de actor:
 - a. Verdadero
 - b. Falso
 - c. Ni verdadero ni falso.
9. Para Johnstone el centro del teatro de improvisación proviene de:
 - a. La relación director y actor.
 - b. La relación entre el actor y su forma de interpretación.
 - c. La relación entre la escena y el público.
 - d. Todas las anteriores.
 - e. Ninguna de las anteriores.
 - f. a y b son correctas.
10. Menciona los 3 tipos de estatus que maneja Johnstone en sus juegos de improvisación:



share
→



JERZY GROTOWSKY

EL ACTOR SANTO

«UNA FILOSOFÍA SIEMPRE VIENE DESPUÉS DE UNA TÉCNICA. ¿CAMINA HACIA SU CASA CON SUS PIERNAS O CON SUS IDEAS? »

JERZY GROTOWSKY

El actor es el protagonista absoluto y excluyente en el teatro de Grotowski. En su concepción, el teatro no es más que la relación entre un actor y un espectador.

Sus postulados del teatro pobre se constituyen como una reacción a la invasión de medios técnicos, como oposición a la noción de teatro entendido como una síntesis de disciplinas creativas diversas: literatura, plástica, música.

Despojando al hecho teatral de todo lo superfluo, sólo queda el actor para resolver aquello que en el “teatro rico” se confía a la tecnología y al auxilio de las diversas artes.

Se prescinde de la planta tradicional y, en cada nueva propuesta se intenta un modo diverso de tratamiento espacial y la relación escena-público se ve enriquecida así en sus múltiples variantes. Se abandonan los efectos de luces, son los actores los que “iluminan” mediante técnicas personales, constituyéndose así en una fuente de “iluminación artificial”.

El rechazo a los artificios del maquillaje y del vestuario permite al actor cambiar de personajes, tipos y siluetas usando sólo su cuerpo y la maestría de su oficio.

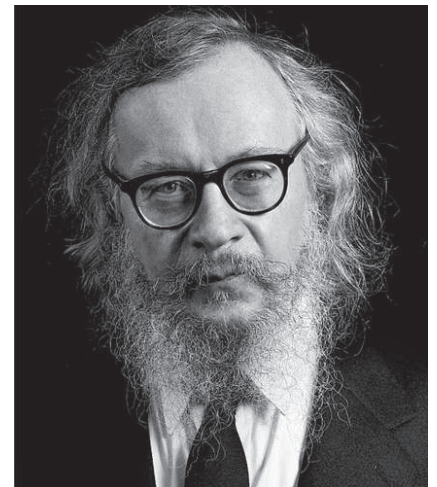
La composición de expresiones faciales sustituye el uso de máscaras. La eliminación de la música permite a la representación misma convertirse en melodía mediante las voces de los actores y el golpeteo de los objetos. Los actores crean el entorno y lo transforman con el único auxilio de sus gestos: una tela es el mar, luego un sudario y finalmente un ave.

LA SANTIDAD SECULAR

El actor es un hombre que trabaja ofreciendo su cuerpo públicamente. Si lo hace sólo por dinero o para obtener el favor de su público su oficio se acerca a la prostitución.

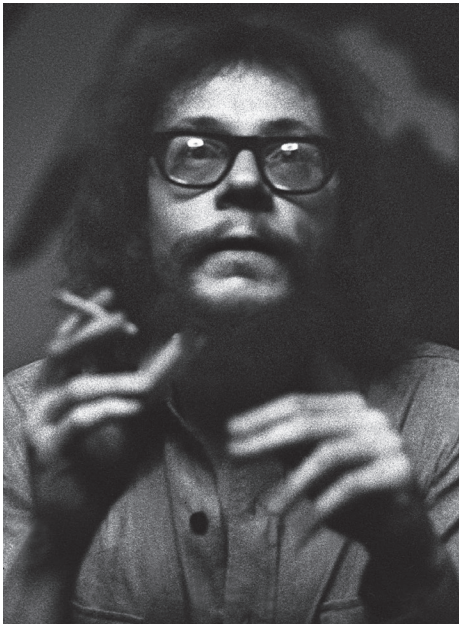
El actor no actúa, no finge, ni imita. Debe ser él mismo en un acto público de confesión. La representación debe servir a la manifestación de lo que cada actor es en su interior.

Por eso cuando Ryszard Cieslak -quizás el único actor que cumplió acabadamente con el modelo grotowskiano- dice: Te mostraré mi hombre, y Grotowski le responde: Muéstrame tu hombre y te mostraré tu Dios, quieren expresar que el actor dentro de la obra, del espectáculo, ofrecerá su confesión, su cuerpo y alma desnudos, su yo intelectual y biológico. Mostrará todo aquello que la cultura y la vida cotidiana le impiden mostrar.



**Jerzy Grotowski
(1933 - 1999)**

Nacido en Subcarpacia, Polonia, fue un innovador director de teatro y teórico polaco cuyos enfoques de actuación, formación y producción teatral han influido significativamente en el teatro moderno. Durante los años 60, la compañía comenzó a hacer giras internacionales y su trabajo atrajo un interés creciente. A medida que su trabajo ganó mayor reconocimiento y reconocimiento.



Grotowski fue invitado a trabajar en los Estados Unidos, y abandonó Polonia en 1982. Aunque la compañía que fundó en Polonia cerró unos años más tarde en 1984, continuó enseñando y dirigiendo producciones en Europa y América. Sin embargo, Grotowski se sintió cada vez más incómodo con la adopción y adaptación de sus ideas y prácticas, particularmente en los Estados Unidos.

El arte de la actuación consiste en desnudarse, liberarse de máscaras, exteriorizarse. No con la finalidad de exhibirse, sino para auto-penetrarse y de este modo auto-revelarse. La actuación no es sólo un acto de amor, sino también un acto de conocimiento.

Creía que un proceso personal que no se apoya ni se expresa en una articulación formal y una estructura disciplinada del papel no constituye una liberación y puede caer en lo amorfo.

Es importante destacar que este modelo no apunta a una conducta "natural" del actor, en el sentido del naturalismo. El comportamiento "natural" oscurece la verdad, es la ficción la que permite mostrar lo que ese comportamiento oculta y enmascara.

La representación se constituye como un acto de transgresión del yo del actor, una ruptura definitiva con las máscaras de lo cotidiano y un encuentro del mismo con su yo verdadero.

Deberá sacrificar lo más íntimo de su ser, exhibir ante los ojos del mundo aquello que no debe ser exhibido. El espectador sentirá entonces que este acto de entrega es una invitación que se le dirige para que haga lo mismo, para que revele el también su verdad íntima.

LA TÉCNICA Y LA ÉTICA

Mediante el aporte de elementos provenientes del teatro oriental y occidental -en especial Stanislavski y Meyerhold-, Grotowski prepara una serie de ejercicios físicos, plásticos y vocales que se constituyen en un riguroso entrenamiento del actor, tendiente a lograr su madurez.

Educar a un actor en la pedagogía grotowskiana no significa enseñarle algo, sino eliminar toda resistencia que el organismo oponga a la liberación de la propia intimidad, todo lo que obstaculice la transgresión del yo, necesario para el acto de comunión total que es el teatro.

ES IMPORTANTE QUE EL ACTOR MANEJE SU EXPRESIÓN CORPORAL YA QUE ESTE LE PERMITE CONOCER SU CUERPO Y A SU VEZ PUEDA DARLE UN MEJOR USO EN LA PUESTA EN ESCENA

La técnica es una vía negativa, no apunta a desarrollar destrezas, sino a la eliminación de obstáculos. Más que aprender cosas nuevas el actor deberá liberarse de viejas costumbres. La técnica le permitirá detectar y eliminar aquello que lo bloquea.

DEBEMOS DE TENER BIEN EN CUENTA QUE EL ACTOR NO SOLO DEBE LIMITARSE A LAS PAUTAS DE UN PAPEL, DEBE BUSCAR SER ESPONTÁNEO, IMPROVISAR, UTILIZANDO SU EXPRESIÓN CORPORAL.

Grotowski en varias oportunidades se resiste a utilizar la palabra ética y prefiere en su lugar hablar de técnica. A pesar de esto en el fondo de sus reflexiones subyace una concepción profundamente ética:

* Enseña a indagar en lo más hondo del actor a fin de descubrir aquello que impide la creación artística, a no esconder lo que se es en realidad, ya que la ética del actor consistirá en expresarse a través de sus motivos más personales.

* Impulsa a correr riesgos. Para crear, nos dice, es necesario correr en cada ocasión el riesgo del fracaso.

* Aconseja no pensar nunca en el resultado. Para alcanzar un resultado, paradójicamente, no hay que buscarlo.

* Postula que el actor no debe trabajar para sí mismo sino que se debe entregar totalmente.



La obra de Grotowski ha influido a directores y actores contemporáneos, como Alejandro Jodorowsky, Eugenio Barba y Peter Brook. La colección de sus escritos teóricos, *Hacia un teatro pobre*, se publicó en 1968 con introducción de Brook.

ACTIVIDAD

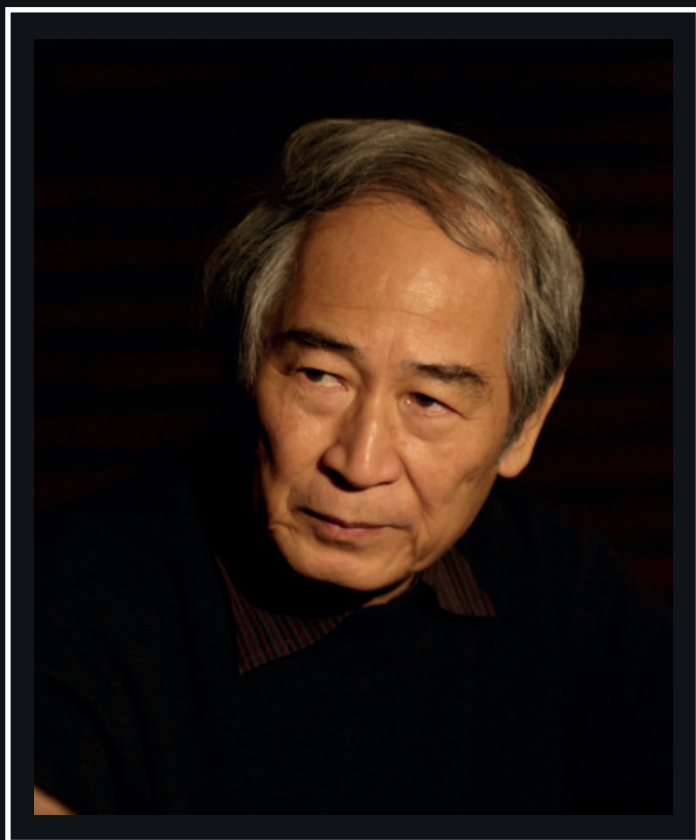
RESPONDE LAS SIGUIENTES PREGUNTAS

- El término "superfluo" es utilizado como sinónimo de:
 - Imprescindible
 - Innecesario
 - Necesario
 - Súper necesario
 - Ninguna de las anteriores es correcta
- Según Grotowsky la representación del actor:
 - Rompía con su interpretación.
 - Afrentaba a su "yo" personal.
 - Rompía las máscaras de lo cotidiano.
 - Hacía encontrar al actor con su "yo" verdadero.
 - Todas las anteriores son correctas
 - Ninguna de las anteriores es correcta.
 - b, c y d son correctas.
 - a y b son correctas.
- Según Grotowsky el actor que actúa solo por dinero o por el reconocimiento del público es un actor que "prostituye" su oficio.
 - Verdadero
 - Falso
 - Ni verdadero ni falso.
- Para Grotowsky el actor debe actuar y fingir en el escenario.
 - Verdadero
 - Falso
 - Ni Verdadero ni Falso.
- A Grotowsky le gusta que sus actores hagan énfasis en el maquillaje y vestuario.
 - Verdadero
 - Falso
 - Ni Verdadero ni Falso.
- Grotowsky menciona que son los mismos actores de acuerdo a sus técnicas quienes iluminan el escenario.
 - Verdadero
 - Falso
 - Ni verdadero ni falso.
- Para Grotowsky el actor debe reemplazar la música y las máscaras con sus gestos y sus voces.
 - Verdadero
 - Falso
 - Ni verdadero ni falso.
- Para Grotowsky la actuación debe ser un acto de amor y conocimiento.
 - Verdadero
 - Falso
 - Ni verdadero ni falso.



- Según Grotowsky el actor que actúa solo por dinero o por el reconocimiento del público es un actor que "prostituye" su oficio.
 - Verdadero
 - Falso
 - Ni verdadero ni falso.
- Para Grotowsky el actor debe actuar y fingir en el escenario.
 - Verdadero
 - Falso
 - Ni Verdadero ni Falso.
- A Grotowsky le gusta que sus actores hagan énfasis en el maquillaje y vestuario.
 - Verdadero
 - Falso
 - Ni Verdadero ni Falso.
- Para Grotowsky:
 - El actor debe ser neutral en sus emociones.
 - El actor debe mostrar hasta lo más íntimo de su ser.
 - El actor debe exhibir todo lo que no puede ser exhibido.
 - Todas las anteriores son correctas.
 - Ninguna de las anteriores.
 - b y c son correctas.
- ¿A qué crees que se refería Grotowsky con que su técnica permite al actor la eliminación de obstáculos?

share
→



TADASHISUZUKI

TÉCNICA SUZUKI

«HAY DOS IMPULSOS EN EL TEATRO: SER FRÍVOLO O HACER LAS REGLAS»

TADASHI SUZUKI

La técnica se basa en los pies ya que estos nos conectan con la tierra, algo común en todos los humanos independientemente de la zona o lugar de origen. Su principal objetivo es descubrir y traer la superficialidad física la sensibilidad perceptiva que hay en los actores, antes de que ahonden en otras técnicas que les puedan codificar y por tanto limitarles.

De esta manera su método se centra en la fuerza que atrae la tierra a la mitad inferior de nuestro cuerpo, y conseguir así una mayor articulación de la voz y un mejor uso de la palabra.

Suzuki Tadashi cree en un sistema muy universal para el teatro. Por ejemplo influencias Occidentales de vanguardias como mezclando obras de Eurípides y Chéjov se con el teatro más tradicional japonés Noh y Kabuki. Esto ha hecho que se rompan las fronteras del Teatro entre culturas y costumbres.

Para Tadashi Suzuki la parte más importante del cuerpo humano en la actuación son los pies: “La forma en la que los pies se utilizan es la base de un funcionamiento de la etapa... los movimientos de los brazos y las manos sólo puede aumentar la sensación inherente en las posiciones del cuerpo establecidos por los pies”.

Esto se llama la gramática de los pies, y por lo tanto varios de sus ejercicios centrados en la parte inferior del cuerpo. Para Suzuki, es importante que el actor esté al tanto de sus pies, y de su centro, a esto le llama “hipótesis de trabajo” ya que no se cierra a otros sistemas de trabajo. Como muchos de sus contemporáneos, Suzuki es naturalista y anti-materialista, cree en la relación entre el actor y la tierra. Tadashi Suzuki es muy físico y mezcla diferentes técnicas de entrenamiento corporal.

El objetivo principal para Tadashi Suzuki es que debemos, como artistas, reafirmar el papel crítico del teatro en la era de la globalización. Él tiene miedo de las nuevas tecnologías y redes sociales, cree que es un arma para controlar a las personas desde cada gobierno. Los actores expresamos nuestros pensamientos a través del teatro algo que ha empezado a prohibirse en ciertas regiones, y las redes sociales pueden ayudar a los gobiernos a “impartir el orden”.

SISTEMA DE TRABAJO

Todo entrenamiento vocal tiene que surgir de ejercicios corporales.

LA VIVENCIA DEL EJE CORPORAL

La parte superior del cuerpo se estira y la parte inferior intenta descender.



Tadashi Suzuki
(1939)

Nacido en Shimizu, es un director de teatro, escritor y filósofo japonés de vanguardia. Es el fundador y director de Suzuki Company of Toga, y organizador del primer festival internacional de teatro de Japón.



Entre 1982 a 1999, Suzuki produjo la organización de un festival internacional anual de teatro en el pueblo de montaña de Toga, el primer evento de este tipo en Japón donde se pudieron ver obras de Robert Wilson, Tadeusz Kantor, Lyubimov Yuri, Theodoros Terzopoulos, entre otros.

Este ejercicio se basa en la oposición entre esas dos partes, la parte inferior se conecta con la tierra. Este ejercicio se trabaja en el Tai chi y en el Chi kung. Produce una alineación del cuerpo. Nos ayuda a eliminar tensiones en la faringe y en el cuello.

MOVILIZARSE DESDE EL CENTRO

El centro está debajo del ombligo entre la pared abdominal y el sacro denominado "Hara" para los Japoneses y "Sien" para los chinos.

Ayuda a mantener el equilibrio ya que la energía desciende de las partes inferiores del cuerpo. Si queremos mejorar la estabilidad tenemos que descender el centro de gravedad y sentir nuestros pies, apoyando y ejerciendo presión en el suelo. Las rodillas se tienen que flexionar para acompañar el movimiento. Las caderas son las que inician el movimiento.

EJERCICIOS DE STOP

Este ejercicio trabaja las estatuas y posturas, de esta manera trabajamos el equilibrio el esfuerzo muscular y la contracción de los abdominales. Este ejercicio se puede hacer acostado en el suelo de pie o semiacostado. De esta manera trabajamos los bloqueos que nos puedan causar en la voz, y lograr emitir una voz libre de tensiones.

Se puede trabajar con desplazamientos y hacer stop en movimiento. La resistencia significa un aumento del tono muscular.

STILLNES

Es un estado en el que el cuerpo está lleno de energía contenida, vendría a ser el momento en el que estamos preparados para empezar a trabajar.

El Stillness se puede trabajar tanto con el cuerpo como con la voz. Para trabajarlo con la voz tenemos que encontrar un anclaje inferior, ya que los ejercicios de resistencia al movimiento producen un descenso laríngeo. El cuerpo tiene que responder a la energía que se produce para emitir sonido.

CONCENTRACIÓN

La concentración se trabaja desde un ritmo marcado y un foco de visión también marcado. Este ejercicio se trabaja desde la focalización de los ojos para lograr una concentración sonora que ayude a buena canalización y proyección.

EJERCICIO PARA CONSEGUIR ANCLAJE

La contrarresistencia se basa en llevar la cabeza hacia delante mientras una mano impide el movimiento, esta oposición produce un descenso laríngeo que luego se suelta con ejercicios de soplo con "ch" con "ff" o con "po" "pa" "co" "ca".

Se puede llevar a cabo estando sentados y elevando las caderas con fuerza de los brazos en la pausa inspiratoria, con ejercicios de resistencia, con movilizaciones desde la base de la lengua llevando la laringe hacia abajo, o con implosiones con la "p" sorda.

EJERCICIOS DE REFLEJO DE FACILITACIÓN VOCAL

Los ejercicios de resistencia al paso de la energía sonora producen una facilitación vocal.

- Producir sonido continuo con la "b" produciendo y sintiendo la vibración en los labios y que llega hasta la cabeza
- Producir sonidos nasales o vibrantes colocando las manos en nuestro rostro.

EJERCICIOS DE ENERGÍA VOCAL

Tenemos diferentes tipos de calidades de energía vocal "expandida" o "constreñida". Como ya sabemos debemos evitar la constricción eliminando los bloqueos. Para eliminar estos bloqueos el actor tiene que sentir su centro de gravedad, su eje, sus pies y sus caderas.

El actor tiene que ser capaz de producir sonidos desde los más graves hasta los más agudos unidos con resonancia baja media y alta, sabiendo colocar la voz en los diferentes resonadores.



Suzuki es co-fundador del SITI (Saratoga Instituto Internacional del Teatro) Company en Nueva York, fundado con Anne Bogart (directora de teatro americana que desarrolla el método Suzuki).

PROYECCIÓN DE VOZ

Para producir voz tenemos que conseguir controlar nuestra energía corporal, la ubicación de la voz y la variación sonora dentro del texto, una buena articulación y por lo tanto proyección de la voz.

Tenemos que trabajar con las variaciones de intensidad que marca el ritmo del texto, teniendo en cuenta el aumento de volumen de los acentos.

El método de “acentuación” que utiliza Suzuki coordina los apoyos respiratorios con las sílabas acentuadas para llegar al acento de intención del texto.

El entrenamiento de la voz tiene que tener un uso cotidiano y extra cotidiano, y cada actor tiene que llevar una rutina vocal diaria individual.

BENEFICIOS

Su método consiste en un entrenamiento para aprender a hablar con fuerza y con una articulación clara, y no solo con la voz sino con todo el cuerpo, incluso cuando estamos en silencio.

De esta manera los actores pueden aprender la mejor manera de existir en el escenario. Mediante la aplicación de este método, Tadashi Suzuki quiere hacer lo posible para que los actores desarrollen su capacidad de expresión física y también para lograr una mayor concentración.

LA PARTE MÁS IMPORTANTE DEL CUERPO HUMANO EN LA ACTUACIÓN SON LOS PIES

El actor tiene que conseguir entrenar su cuerpo para conseguir la técnica y así poder subir al escenario sin necesidad de pensar.

Varios de estos ejercicios están dirigidos a que los actores sean capaces de cultivar esta relación, y Suzuki alienta a los actores para enviar y recibir energía desde y hacia la Tierra a través de estos ejercicios.

Suzuki también es el presidente de la Junta de Directores de la Fundación de Artes Escénicas de Japón.



El objetivo de estos ejercicios es restaurar la “totalidad” de la relación entre el actor y la Tierra.

CONCLUSIÓN

En resumen, esta formación es, por así decirlo, una gramática necesaria para materializar el teatro que está en su mente.

Sin embargo, es importante que esta “gramática” tenga que ser asimilada por el cuerpo como un segundo instinto, al igual que no podemos disfrutar de una conversación mientras estamos conscientes de la gramática al hablar.



Del método Suzuki surgen compañías fundadas por actores que han trabajado con Tadashi Suzuki y que ofrecen cursos de formación.

ACTIVIDAD
PRACTICA CADA UNO DE LOS EJERCICIOS PLANTEADOS POR TADASHI SUZUKI EN CLASE BAJO LA ORIENTACIÓN DE TU PROFESOR.

Editado por:
LEONARDO SUÁREZ PARRA.
info@cinemastudio.com.co